

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav románských studií  
Druh práce: diplomová

Jméno: Lucie Obručová

Název práce v češtině: Individuální a kolektivní v románu *La casa grande*

Název práce v angličtině: The individual and the social in the novel  
*La casa grande*

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

Rok podání práce: 2007

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.“

Ráda bych vyjádřila své poděkování doc. PhDr. Vydrové  
za podnětné připomínky a vstřícný přístup při konzultacích.

Profesor Universidad de Sevilla, José Manuel Camacho Delgado,  
byl laskav a zapůjčil mi jen těžko dostupné materiály ke zpracování  
tématu této práce, i jemu bych touto cestou ráda poděkovala.

V neposlední řadě chci poděkovat své rodině, bez její pomoci by  
tato práce nevznikla.

## Obsah

Úvod .....	1
1. Autor a doba .....	2
1.1. Biografie, dílo .....	2
1.2. Historické a literární souvislosti .....	4
1.2.1. Vnitrozemí versus karibská oblast .....	5
1.2.2. Karibská oblast, Barranquilla a Barranquillská skupina .....	7
2. Publicistika .....	12
3. Povídky .....	19
4. Román <i>Velký dům</i> .....	26
4.1. Román „násilí“ .....	26
4.2. Výpravný prostor .....	29
4.3. Postavy – vojáci, obec, rodina .....	35
4.4. Struktura románu .....	53
Závěr .....	65
Résumé: Lo individual y lo colectivo en la novela <i>La casa grande</i> .....	66
Résumé: Individuální a kolektivní v románu <i>La casa grande</i> .....	69
Résumé: The individual and the social in the novel <i>La casa grande</i> ....	70
Bibliografie .....	71

## Úvod

Tématem této práce bude rozbor románu *Velký dům* (La casa grande) kolumbijského spisovatele Álara Cepedy Samudia. S románem jsem seznámila při studijním pobytu ve Španělsku a zaujal mě mimo jiné vyprávěcí technikou. Cepedovo dílo není v souvislosti s novou hispanoamerickou prózou příliš často zmiňováno, kromě jiných činitelů je toho zčásti příčinou stín, který na kolumbijskou literaturu vrhá osobnost Gabriela Garcíi Márqueze. Pro českého čtenáře, který neovládá španělský jazyk, je Cepedova tvorba téměř nepřístupná, jelikož žádné z jeho děl nebylo dosud do češtiny přeloženo. Považuji za vhodné se v této práci krátce věnovat životu Álara Cepedy Samudia a historicko-literárním souvislostem jeho rodného kraje, jímž bylo severní kolumbijské pobřeží. Bude zmíněna autorova příslušnost k literární Barranquillské skupině, jež měla vliv na jeho pojetí národní literatury a do budoucna vymezila Cepedovu snahu o její modernizaci.

Vzhledem k tomu, že vzniku románu předcházela autorův osobní literární vývoj, bude pojednáno o jeho publicistické činnosti, ve které se tematicky vymezuje v souvislosti s pozdější tvorbou. Dále v rámci Cepedova modernizačního úsilí o obnovu žánru povídky se práce krátce soustředí na jeho povídkový soubor *Všichni jsme byli v očekávání* (Todos estábamos a la espera). Posléze se bude věnovat rozboru románu, a to především jeho dvěma polohám – sociální a individuální. Soustředí se dále zejména na jednotlivé postavy, výpravný prostor, celkovou strukturu románu, na koncept času a narativní postupy.

## 1. Autor a doba

### 1.1. Biografie a dílo

Álvaro Cepeda Samudio se narodil 30. března 1926 v kolumbijském městě Barranquilla. V roce 1933 se rodina přestěhovala do Ciénagy (administrativně patřící do departamentu Magdalena), kde roku 1928 došlo ke krvavému potlačení stávký nádeníků z banánovníkových plantážích, známému jako Masacre de las Bananeras. Tato událost se později stane námětem Cepedova románu *Velký dům* (La casa grande). V Ciénaze začíná navštěvovat základní školu. Roku 1936 umírá Cepedův otec a matka se s chlapcem stěhuje zpět do města Barranquilla, kde Álvaro navštěvuje Colegio Americano para Varones. Zde je v těsném kontaktu s angličtinou a severoamerickou kulturou, což má zásadní vliv na jeho pozdější tvorbu. Roku 1942 tu nastupuje na gymnázium, angažuje se ve školním periodiku, věnuje se sportu. O pět let později přestupuje na gymnázium Colegio de Barranquilla, i zde je novinářsky činný, ale již v místním tisku. V roce 1947 poznává mladé novináře Alfonse Fuenmayora a Germána Vargase - jádro pozdější tzv. Barranquillské skupiny („el Grupo de Barranquilla“). Za novinářskou podporu učitelské stávký je vyloučen ze školy. Ještě než znovu nastoupí do Colegio Americano, stává se sportovním zpravodajem jihoamerického fotbalového mistrovství v Ekvádoru pro deník *El Nacional*. V roce 1948 končí gymnázium, poznává Gabrielu Garcíu Márqueze (nového člena utvářející se Barranquillské skupiny). Deník *El Nacional* vydává Cepedovu povídku „Plán na životopis ženy bez času“ (Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo). Následující rok vychází v novinách další dvě povídky „Intimismus“ (Intimismo) a „Tap-room“ (Tap-room), Cepeda Samudio odjíždí na rok studovat žurnalistiku do New Yorku a

Ann Arboru. Po návratu se v týdeníku *Crónica*, který založili jeho přátelé z Barranquillské skupiny, objevují další jeho povídky „Zabijeme koťata“ (*Vamos a matar los gaticos*), „Bílý klavír“ (*El piano blanco*) a „Jumper Jigger“ (*Jumper Jigger*). Přínosem tohoto listu jsou překlady severoamerických povídkářů, na kterých se Cepeda pro dobrou znalost angličtiny aktivně podílí. Žurnalistice se bude věnovat i v budoucnu. Roku 1954 se žení s Teresou Manotas, se kterou později má dvě děti. Téhož roku vychází soubor jeho povídek *Všichni jsme byli v očekávání* (*Todos estábamos a la espera*). Cepeda byl navíc filmovým nadšencem a svým krátkometrážním filmem *Modrá langusta* (*La langosta azul*), jehož byl režisérem, scénáristou i hercem, se řadí mezi průkopníky kolumbijského filmu. Podle svědectví jeho ženy už v této době pracoval na svém románu *Velký dům*. Píše pro literární přílohu Medellínského deníku *El Colombiano*. V roce 1957 vychází v *Diario del Caribe* část kapitoly „Sestra“ (*La hermana*) z románu *Velký dům*. Cepeda zakládá Barranquillský kino-klub a zakládá i časopis se stejným názvem. Film se vedle publicistiky a literatury stavá jeho vášní. Roku 1959 bogotský časopis *Mito* otiskl další kapitolu Cepedova románu - „Vojáci“ (*Los soldados*). Společně s malířem Alejandrem Obregónem pracuje v reklamní sekci průmyslové a finanční skupiny Santodomingo. O rok později dokončuje výše zmíněný román. V roce 1961 s Garcíou Márquezem točí dokument o barranquillském karnevalu. *Mito* uveřejňuje další kapitolu románu - „Otec“ (*El Padre*), tenkrát ještě pod názvem „Smrt otce“ (*La muerte de un padre*). Cepeda se ujímá vedení deníku *Diario del Caribe*. Roku 1962 vychází v nakladatelství Mito de Bogotá *Velký dům*, v roce 1967 vychází v Buenos Aires další vydání s předmluvou Garcíi Márqueze. Občasnou spoluprací s bogotským deníkem *El Tiempo* se Cepeda zapisuje do povědomí veřejnosti jako autor reportáží. V roce 1969 natáčí první ze čtrnácti dílů *Karibského zpravodaje* (*Noticiero del Caribe*), o rok později vzniká další

dokument o barranquillském karnevalu a v roce 1971 natáčí krátkometážní film *Plachetnice v Cartageně* (Regatas en Cartagena). Zároveň připravuje novou knihu povídek *Juaniny povídky* (Los cuentos de Juana) s ilustracemi Alejandra Obregóna, která vychází roku 1972. Umírá v New Yorku 12. října 1972.

## 1.2. Historické a literární souvislosti

Dějiny Kolumbie dvacátého století je možno označit za dějiny násilí par excellence. Přetrvávající hospodářská a politická krize vyústila na přelomu devatenáctého a dvacátého století v občanskou válku. Ekonomické zájmy USA se staly roku 1928 osudnými několika tisícům stávkujících nádeníků banánové společnosti (United Fruit Company). V letech třicátých dochází k válce s Peru. Následky celosvětové ekonomické krize, celková politická nestabilita a nevraživost mezi soupeřícími politickými stranami předchází vraždě vůdce levého křídla liberálů Jorge Eliécera Gaitána roku 1948. Vlna násilí, která se potom rozpoutá, je nazývána obdobím „násilí“ (1946-1965). Situace se roku 1953 vyhroťte vojenským pučem, v jehož čele stojí generál Gustavo Rojas Pinilla. Násilí ve městech, partyzánské skupiny na venkově a neustálý politický boj mezi konzervativci a liberály charakterizují Kolumbii poloviny minulého století. Karl Kohut tuto situaci nazývá Sarmientovým termínem - barbarie.<sup>1</sup>

Z hlediska literatury byla Kolumbie známa jako „země básníků“ hlavně díky doznívajícimu modernismu a nástupu avantgardního umění. V oblasti výpravné prózy vzniká - ve vládnoucím realismu a přetrvávajících kostumbristických tendencích - nemnoho románů snažících se zachytit skutečnost a postihnout sociální problémy země.

---

<sup>1</sup> Cf. Kohut, Karl. „Imaginación contra barbarie“. V: *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Publicaciones del centro de Estudios LA de la Universidad Católica de Eichstatt, 1994, s. 9



Nezastupitelné místo zde má Riverův *Vír* (1924, *La vorágine*).

V polovině minulého století začíná vznikat v karibském regionu nová vlna románové tvorby, jež přímo vychází z podhoubí násilí. (Období násilí dává vzniknout kolumbijskému žánrovému podtypu románu nazývanému „román násilí“ (*novela de la violencia*)). Tyto romány usilují o nový způsob vyjádření starých témat, hledají témata nová, jsou silně ovlivněny literárními počiny evropskými a severoamerickými. Zásahu na tomto románovém rozkvětu severního pobřeží měla především Barranquillská skupina.

### 1.2.1. Vnitrozemí versus karibská oblast

Od nepaměti existovala rivalita nejen literární mezi vnitrozemskou částí země v čele s hlavním městem a karibským regionem. Obraz celé Kolumbie utvářela především vnitrozemská část.

Národní příslušnost - představa, kterou si o ní utvořily vysoké intelektuální a politické kruhy - neodpovídala zeměpisným hranicím země. Vyjma starobylých koloniálních měst (Santa Marta a Cartagena), Pobřeží a jeho mulatské obyvatelstvo bylo buď přehlíženo nebo bylo znepokojujícím prvkem, nepohodlnou přítomností exotických Antil a temné Afriky.<sup>2</sup>

Rozdílnost literární tvorby karibského regionu a kolumbijského vnitrozemí je dána nejen geograficky ale i historicky. Právě vnitrozemská údolí a andská náhorní plošina byla kolébkou většiny literárních děl. Uzavřená a konzervativní náhorní plošina byla málo

---

<sup>2</sup> “La nacionalidad-la idea que de ella se hacían los altos círculos intelectuales y políticos-no coincidía con los límites geográficos del país. Fuera de las viejas ciudades coloniales (Santa Marta a Cartagena), La Costa y su humanidad mulata o se desconocían o inquietaban, como presencia indeseable de las exóticas Antillas y del África oscura.”

Gilard, Jacques. “El Grupo de Barranquilla”. *Revista Iberoamericana*, 1989, č. 128-129, s. 906

přístupná změnám, po dlouhou dobu si uchovávala španělský odkaz a v době potřeby nových vzorů (ve dvacátých letech) se upnula k francouzským modelům. Těmi byly především Valéry, Giraudoux a Proust a zůstala jim věrná i v době, kdy se francouzská literatura obohacuje o prvky existencialismu.<sup>3</sup> Pocit intelektuální nadřazenosti, lpění na tradicích, centralismus, elitářství a osočování pobřežní oblasti z malomešťáctví šly ruku v ruce s bogotskou mentalitou.

Severopobřežní oblasti byly přístupnější cizím vlivům a co je podstatnější, uměly z těchto vlivů těžit a učinit je přínosnými (nejen na poli literatury) pro svůj region. Nicméně kulturní rozvoj se i v rámci těchto území poměrně lišil.

Karibská oblast v polovině minulého století přebírá pomyslné žezlo literární tvorby svému andskému soupeři. Je přístupnější vnějším literárním vlivům, a to především anglosaským, a v daleko větší míře je asimiluje. Vzorem se stanou: Joyce, Virginia Woolfová, Hemingway, Faulkner, Saroyan aj.

Tato oblast se během přibližně pětadvaceti let (1920-1945) stala rodištěm hned několika romanopisců. Jsou to: Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920), Héctor Rojas Herazo (Tolú, 1921), Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926-1972), Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927), José Stevenson (Santa Marta, 1932), Alberto Duque López (Barranquilla, 1943), Germán Espinosa (Cartagena, 1938), Oscar Collazos (Bahía Solano Chocó, 1942), Fanny Buitragová (Barranquilla, 1940) a David Sánchez Juliao (Lorica, 1945).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Cf. Rama, Ángel. „La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular“. *Cuadernos de Gaceta*, 1991, č. 3, s. 42

<sup>4</sup> Cf. McCarty, Nancy a Menton, Seymour. „La novelística de la costa colombiana: especulaciones históricas“. *Revista de estudios colombianos*, 1987, č. 3, s. 35

### 1.2.2. Karibská oblast, Barranquilla a Barranquillská skupina

Karibská oblast celkově a Barranquilla obzvláště zažívají počátkem minulého století mimořádný rozkvět. Izolovanost od politických a kulturních center náhorní plošiny je minulostí. Zavedení železnice, nově fungující letiště, přístav a otevření Panamského průplavu umožňují kromě jiného rychlou komunikaci všemi směry. Ekonomický rozmach způsobený čilým obchodem díky otevření průplavu, těžbě ropy a příchodu United Fruit Company napomohl celé oblasti, aby se nebývale zmodernizovala.

Barranquilla se v polovině minulého století mění k nepoznání. Kontakt se světem, technické vymoženosti, které sem dorazily dříve než do hlavního města, a čilý kulturní život z ní dělají kosmopolitní město. Atribut maloměšťáctví se přesouvá na Bogotu.

Celkově větší sepětí pobřežních oblastí s angličtinou napomáhá pronikání kulturního odkazu USA a světových literárních směrů vůbec.<sup>5</sup> Další souhrou „příčinných náhod“, které předcházely a podnítily narativní „boom“ severního pobřeží, který dnes tvoří významnou součást „pobřežní literatury“ (*literatura costeña*), byla relativní nepřítomnost násilí v období let 1946-1965. V neposlední řadě je nutné zmínit vznik prvních pobřežních nakladatelství, která svou vydavatelskou činností podnítila zájem o literaturu.

Zraky na sebe karibská oblast začala upoutávat hlavně díky fenoménu Garcíi Márqueze, její literární historie však sahá hluboko do devatenáctého století, nicméně je téměř neznámá. Ve zdejší literatuře se uplatňovala dvojí tradice: ústní a písemná.<sup>6</sup> Ústní lidová tradice nejen že současně existovala s písemnou, ale v některých případech se promítala i do vytvářené psané literatury. Přestože ústní lidová slovesnost tu nebyla zakořeněná tak výrazně jako v jiných regionech hispánské Ameriky,

---

<sup>5</sup> Cf. McCarty, Nancy a Menton, Seymour. “La novelística de la costa colombiana: especulaciones históricas”. *Revista de estudios colombianos*, 1987, c. 3, s. 36

<sup>6</sup> Cf. Williams, Raymond L. „Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña“. V: *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Ed. Pineda Botero, Álvaro y Williams, Raymond L. Bogotá: Tercer Mundo/Universidad de Cartagena, 1989, s. 44

svými atributy jako je živost, fantazie, představivost, improvizace a jistý mytický nádech, podstatně ovlivnila dílo Garcíi Márqueze a v menší míře i Cepedy Samudia.

Důležitou kulturní funkci ve městě Barranquilla plnil časopis *Hlasy* (Voces) založený katalánským knihkupcem Ramónem Vinyesem (Moudrým Kataláncem ze *Sto roků samoty*) a vydávaný v letech 1917-1920. Germán Vargas při charakteristice tohoto časopisu poukazuje na smysl pro humor, který je vlastní karibské oblasti, odráží se v literární tvorbě jejích autorů a značně se odlišuje od vnitrozemské tradiční literární střídmosti.<sup>7</sup>

Prvním významnějším spisovatelem karibské oblasti, k jehož odkazu se hlásí i ostatní členové Barranquillské skupiny, byl José Félix Fuenmayor. Společně s Ramónem Vinyesem se stali prvními členy tohoto uskupení. K nim se postupně spontánně přidávali další. Baranquillská skupina byla neformálním seskupením, neměla žádný oficiální ideový program. Jednalo se o okruh žurnalistů, spisovatelů, umělců, ale především bibliofilů, kteří společně sdíleli vášeň pro literaturu, názory na současný kolumbijský politický a kulturní život a hlavně na domácí a světovou literární tvorbu. Za víceméně stálé členy byli považováni: Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor (syn Josého Félix Fuenmayora), Gabriel García Márquez (v Barranquille žil jen v období let 1950-1953), Álvaro Cepeda Samudio, Bernardo Restrepo Maya a malíř Alejandro Obregón (jedna z nejvýznamnějších postav kolumbijského malířství). Skupina však udržovala kontakty s mnohými dalšími barranquillskými umělci a intelektuály. Důležitou osobou pro ně byl majitel knihkupectví „Mundo“, Jorge Rondón, a Néstor Madrid Malo, spolupracovník druhého významného barranquillského knihkupectví „Nacional“, kteří uváděli členy skupiny do kontaktu s klasickými i moderními literárními díly.

Jádrem skupiny byli mladí novináři: Cepeda, García Márquez, Fuenmayor a Vargas. V roce 1950 světlo světa spatřil týdeník *Kronika*

---

<sup>7</sup> Cf. Williams, Raymond L. „Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña“. V: *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Ed. Pineda Botero, Álvaro y Williams, Raymond L. Bogotá: Tercer Mundo/Universidad de Cartagena, 1989, s. 50

(Crónica) výjimečný svým pololiterárním a polosportovním obsahem. Přes jepičí život, který mu byl dopřán, byl obrovským přínosem od publikování povídkových prvotin Cepedových a Márquezových po publikaci různých povídek severoamerických spisovatelů. Daleko výraznější stopu zanechali tito mladí novináři v místním barranquillském tisku, který se jim stal prostředkem pro vyjádření myšlenek, názorů a představ, které sdíleli v rámci skupiny, a to především v oblasti kolumbijské výpravné prózy.

Okruh témat, ke kterým se se zanícením vyjadřovali, byl však poměrně široký. Zahrnoval zejména kolumbijskou společnost. Její intelektuální a kulturní dění, odehrávající se v hlavním městě, bylo častým terčem výsměchů a sarkastických útoků ze strany členů skupiny. Trnem v oku jim byly přežitky z dob izolované, patriarchální a nabubřele nacionalistické Kolumbie s jejími čelnými představiteli, samozvanými intelektuály. Přežitky staré Kolumbie stály ostře v opozici s modernizačním úsilím Barranquillské skupiny.

Otázka národní literatury a její světovosti byla další konstantou novinářských sloupků. Existovala jen izolovaná díla a přes jejich nespornou kvalitu, kterou skupina nikdy nezpochybňovala, se o moderní literatuře mluvit nedalo. Kolumbijská literatura byla uvězněná sama v sobě. Barranquillská skupina se otevřela vlivu cizích literatur. Její schopnost porovnání a kritického soudu vyústily ve snahu otevřeně zhodnotit stav národní literatury, informovat o něm a zaujmout individuální postoje k této situaci. Gabriel García Márquez k tomu říká:

V Kolumbii dosud nebyl napsán román, který by byl nezpochybnitelně a zdařile ovlivněn Joycem, Faulknerem nebo Virginíí Woolfovou. A řekl jsem zdařile, protože nevěřím, že bychom mohli, my Kolumbijci, být momentálně výjimkou ve hře vlivů. Ve své předmluvě k *Orlandovi* Virginia přiznává, kdo ji ovlivnil; sám Faulkner by nemohl popřít vliv, který na něj měl Joyce. Existuje jistá podobnost mezi Huxleym a opět

Virginii Woolfovou, především v zacházení s časem. Franz Kafka a Proust volně kráčí literaturou moderního světa. Kdybychom se, my Kolumbijci, rozhodli správně, museli bychom nevyhnutelně spadnout do tohoto proudu. Je politováníhodné, že se tomu tak ještě nestalo, dokonce ani nejsou vidět nejmenší náznaky, že by se to jednou mohlo stát.<sup>8</sup>

Nejčastějším námětem debat skupiny, která se přibližně od roku 1955 scházela v baru La Cueva, byla v rámci snahy o zásadní změnu ve směřování kolumbijské literatury obnova žánru povídky. Skupina považovala za nutné nastolit nová témata, otevřít se zahraničním vlivům, bojovat proti „literárnímu nacionalismu“. Svět procházel obrovskými změnami, bylo třeba s ním udržet krok. Skončilo období protagonismu americké země, přírody, pralesa... bylo třeba se více soustředit na člověka a tematiku města. Zájem o severoamerickou literaturu u členů Barranquillské skupiny byl nebývalý a byl vyvolán roku 1945 Fuenmayorovým překladem jedné z Hemingwayových povídek. Další překlady následovaly ve zmiňovaném týdeníku *Kronika*.

Barranquillská skupina reagovala často i na světovou politickou situaci. Kritice pravidelně podrobovala frankistické Španělsko a studenou válku. Nejodvážněji v tomto směru vystupoval Álvaro Cepeda Samudio. Ani kolumbijská politická scéna nebyla ušetřena. Násilí, které se rozpoutalo po vraždě Jorge Eliécera Gaitána, považovali všichni za odsouzeníhodné. Bipartijní kolumbijský politický systém pocíťovali jako studenou válku ve své vlastní zemi.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho afortunadamente, porque no creo que podríamos los colombianos ser, por el momento, una excepción al juego de las influencias. En su prólogo al *Orlando*, Virginia Woolf confiesa sus influencias; Faulkner mismo no podría negar la que ha ejercido sobre él el mismo Joyce. Algo hay, sobre todo en el manejo de tiempo, entre Huxley y otra vez Virginia Woolf. Franz Kafka y Proust andan sueltos por la literatura del mundo moderno. Si los colombianos hemos de decidírnos acertadamente, tendríamos que caer irremediabilmente en esta corriente. Lo lamentable es que ello no haya acontecido aún, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez.”

Citováno podle: Gilard, Jacques: „El grupo de Barranquilla“. *Revista Iberoamericana*, 1989, č. 128-129, s. 926

<sup>9</sup> Cf. Gilard, Jacques. “El Grupo de Barranquilla”. *Revista Iberoamericana*, 1989, č. 128-129, s. 933

Jacques Gilard odkaz Barranquillské skupiny shrnuje takto:

...nedůvěřovali (členové skupiny) příliš možnosti změnit postoje země, co se týče ideologie a umění, prostřednictvím novinářského či kulturního kázání, protože opovrhvali bogotskými tribunami, a raději pověřili tímto úkolem své umělce - Obregóna, Cepedu Samudia, Garcíu Márqueze - a díla, která měli v budoucnu stvořit. Ta se naplnila podněty ideového programu, jehož stopy dodnes přetrvávají v souborech barranquillského tisku. Po překonání prvotního období urazila dalekou cestu, jelikož nechtěla být svázána s maloměšťáctvím a přežitky země tehdejšího období a přestala se v rámci nich vymezovat. Tedy, především v případě Garcíi Márqueze, se program skupiny naplnil, jestli ne lépe než se tenkrát mohlo zdát, přinejmenším úplně a netušeně (to posiluje domněnku, aniž by byla zcela potvrzena, že „násilí“ skutečně nepokřivilo vývoj skupiny). Skupina se mýlila, pokud šlo o umělecké otázky, svou nedůvěrou v možnosti, které ještě poskytovala realita země, a svou téměř výlučnou vírou v tematiku města. Jejich koncept literatury vyvolával očekávání nějakého Cortázara, ne však Rulfa.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “...no confiaban demasiado en la posibilidad de cambiar las actitudes del país en materia de ideología y de arte a través de una prédica periodística o cultural, ya que desdeñaron las tribunas bogotanas, y que más bien prefirieron delegar esa tarea a sus artistas- Obregón, Cepeda Samudio, García Márquez- y a las obras que habían de producir en adelante. Estas recibieron un impulso del ideario cuyas huellas subsisten hoy en las colecciones de la prensa barranquillera, aunque, superada la época inicial, han llegado mucho más lejos, al haber roto sus ataduras y dejado de definirse con relación a lo provinciano y anacrónico del país de entonces. Es decir, que, sobre todo en el caso de García Márquez, el programa del grupo ha llegado a cumplirse, si no mejor de lo que entonces hubiera podido soñarse, al menos sí a cabalidad y de manera insospechada (lo cual refuerza, sin confirmarla del todo, la hipótesis de que „la violencia“ no torció realmente el proceso del grupo). Una equivocación del grupo había sido, en cuestiones artísticas, su desconfianza hacia las posibilidades que aún entrañaban las realidades de la tierra y su creencia algo exclusiva en las temáticas de la ciudad. En literatura, sus conceptos generaban o esperaban a un Cortázar, pero no a un Rulfo.”

Gilard, Jacques: „El grupo de Barranquilla“. *Revista Iberoamericana*, 1989, č. 128-129, s. 934

## 2. Publicistika

S novinářskou prací se Cepeda dostává do styku na gymnáziu a provází ho po celý život. Stává se mu odrazovým můstkem do světa literatury, je zdrojem námětů a témat pro jeho následující tvorbu. Spolu s přáteli je iniciátorem vzniku studentského listu *Ensayos* psaného na stroji jen v několika málo exemplářích. Později píše do dalších listů jako *Panorama*, *Inquietudes*, *Heraldo estudiantil*. Již v této době studentských novinářských počínů píše text s prvky literární fikce „Halucinace“ (*Alucinaciones*). V roce 1947, v posledním ročníku gymnázia, vstupuje do světa místního tisku, konkrétně to byl deník *El Nacional*, na jehož stránkách se vyskytoval sloupek „Sketch“ a občasné filmové recenze, pod nimiž byl Cepeda podepsán. O rok později, po vnitřní reorganizaci deníku, se Cepedovy sloupky objevovaly denně na úvodní straně pod názvem „Na okraji cesty“ (*En el margen de la ruta*).

Publicistika, ve které se Cepeda tematicky vymezuje v souvislosti s celou svou budoucí tvorbou, anticipuje první kontakty s Barranquillskou skupinou, nicméně mnoho z témat, kterých se co by novinář dotýká, a úsudky, které utváří jeho postoj zejména k otázce literatury, jasně souzní s názory a kritérii skupiny. Útokem na stojaté vody národní výpravné prózy byl příspěvek teprve jednadvacetiletého Cepedy, v němž v kritickém duchu jemu vlastním hledá odpověď na otázku Eduarda Zalamey Bordy, předního kolumbijského novináře píšícího pro liberální noviny *El Espectador*, kterých deset kolumbijských románů by mělo být přeloženo do angličtiny, aby posléze mohly být vydány v USA (Zalamea Borda reagoval na skutečný podnět jednoho severoamerického nakladatelství, které zamýšlelo kolumbijské romány publikovat). Cepeda Samudio v březnu 1947 k tomu v listě *El Heraldo* napsal:



¿Dónde está la novela colombiana capaz de impresionar la sensibilidad del lector norteamericano? ¿Qué autor colombiano tiene la suficiente fuerza para remover la capa de perfección novelística que sobre el lector norteamericano han tendido Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Somerset, Maugham, Dos Passos? ... la mayoría de las que podríamos llamar buenas novelas colombianas están descritas en „antioqueño”, en “bogotano” o en “costeño”; son pues intraducibles. La novela colombiana siempre ha sido una crónica familiar. Las novelas colombianas que podrían traducirse con éxito al inglés se pueden contar con los dedos de una mano... y sobran dedos.<sup>11</sup>

...Kde je ten kolumbijský román schopný zapůsobit na cit severoamerického čtenáře? Který kolumbijský autor má dostatek síly na to, aby pohnul vrstvou dokonalosti románové tvorby, kterou před severoamerického čtenáře položili Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Somerset, Maugham, Dos Passos? ... Většina z těch, které bychom mohli nazvat dobrými kolumbijskými romány, jsou napsány v „antiokštině“<sup>12</sup>, „bogotštině“ nebo „costenštině“<sup>13</sup>; jsou tedy nepřeložitelné. Kolumbijský román byl vždy rodinnou kronikou. Kolumbijské romány, které by se s úspěchem daly přeložit do angličtiny, je možno spočítat na prstech jedné ruky... a přebývají prsty.

Cepeda vyslovuje svůj soud, který je totožný s míněním celé skupiny. Na vyprahlé kolumbijské literární scéně, na jejímž vzniku se podílelo několik faktorů mezi nimi i vysoké procento analfabetismu obyvatel země, existuje několik osamocených, byť vynikajících děl, jež jsou ale příliš spjata s kolumbijskou realitou. Jak Cepeda naznačuje, problém tkví především v nedostatečné estetické hodnotě literárních děl neschopných zaujmout čtenáře, který nezná latinskoamerickou realitu a tudíž z ní ani nemůže vycházet. Potřeba univerzalizovat kolumbijskou

---

<sup>11</sup> Cepeda Samudio, Álvaro. *En el margen de la ruta. (Periodismo juvenil-1944-1955)*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bogotá: La Oveja Negra Ltda., 1985, s. 30

<sup>12</sup> Antioquia je jedním z třiceti dvou departamentů (správních území) Kolumbie

<sup>13</sup> španělské slovo “costa” znamená “pobřeží”

literaturu po stránce formální a tematické se stane podstatou Cepedovy tvorby, ale utváří i kritický pohled, jímž na stránkách periodik nekompromisně stíhá národní písemnictví a kulturní oblast vůbec. Poprvé veřejně také zazněla jména spisovatelů, jež se stanou literárními vzory pro celou Barranquillskou skupinu. Zpočátku však je u Cepedy možno pocítit jistý španělský odkaz, utvářený zvláště Azorínem, kterého několikrát výslovně zmiňuje. Vybočením z novinářské komentátorské činnosti bylo několik reportáží z cesty do Ekvádoru a o několik let později z kolumbijských ostrovů San Andrés a Providencia, které mají povahu postřehů a dojmů. Nejde ani tak o zachycení skutečnosti z hlediska podání informace, ale o přenesení autorova pocitu. Cepeda používá techniku filmového střihu, text dělí na krátké autonomní pasáže, v nichž se jako by hledáčkem filmového objektivu zaměřuje na jednotlivá místa, situace, lidi, jež vnímá velice vřele a srdečně. Jeho pozornost často upoutávají děti (téma dětství, jakési hravosti, bezstarostnosti je možné vysledovat i v jeho pozdější tvorbě). Celková atmosféra, Kolumbijí téměř zapomenutých ostrovů, je bezmála rajska, hudba (také častý námět Cepedových povídek), veselí ostrovanů, tanec, průzračné moře, zmínky o legendární pirátské přítomnosti záhy střídá hrdost na kolumbijskou národnost a příprava na uvítání generála Rojase Pinilli. V reportáži „Města a vesnice“ (Pueblos) se objevuje zmínka o Azorínovi a jeho díle *Cesta Dona Quijota* (1915, La ruta de Don Quijote):

Cuenca vive su vida de olvido en el seno de la montaña. Cuenca es un pueblo que me recuerda a Puerto Lápiche, el de la famosa venta donde fue armado caballero Don Alfonso Quijano. Cuenca se parece más al Puerto Lápiche de Azorín que al visto por el propio Cervantes. Aquí todo tiene ese aire cansado y polvoso que deben de tener las blasonadas aldeas españolas.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid., s.112

Cuenca žije svůj život v zapomnění ve středu pohoří. Cuenca je vesnice, která připomíná Puerto Lápiche se slavným zájezdním hostincem, kde byl vyzbrojen rytíř Don Alonso de Quijano. Cuenca je víc podobná Azorínovu Puertu Lápiche, než tomu, které viděl sám Cervantes. Vše je tu prodchnuto prašnou a lenivou atmosférou, kterou mají proslavené španělské vesnice.

Reportáže však tvořily jen nepatrný zlomek Cepedovy publicistické činnosti, nejčastějším útvarem, který v rámci publicistického stylu pěstoval, byl sloupek a komentář, z odborného stylu to pak byla kritika a recenze. Otevřeně vyjadřoval své názory a zaujímal často kritická stanoviska vůči problémům přítomnosti, nedílnou součástí jeho novinářského řemesla byl smysl pro humor a umění nesouhlasu. Náměty jeho studentských sloupků a komentářů vycházely hlavně z prostředí, které ho obklopovalo. Otázka vzdělání, svoboda slova a obrana svobody byly jen některými z témat, jimiž mladý komentátor nešetřil. Potřeba vyjádřit vlastní názor, buřičství a odbojnost nepochybně byly výsadou jeho mládí, ale v jistém slova smyslu ho charakterizují i nadále. Článek „Malý vzkaz velkému profesorovi“ (Pequeño mensaje a un gran profesor), ve kterém přímo a s tvrdostí útočí na ředitele Colegio de Barranquilla, byl důvodem Cepedova vyloučení ze školy. Také do tohoto období spadá komentář „Absurdní reformy“ (Reformas absurdas), v němž se terčem útoků stává konzervativní vláda, která od roku 1945 vládne zemi, a její školské reformy počínající zjišťováním politické příslušnosti v řadách kantorů a přepracováním moderního a velmi zdařilého studijního plánu, který vypracoval bývalý ministr školství Germán Arciniegas. Dle Cepedy konzervativci rychle pochopili, odkud se řídí mládež, kontroluje kultura, a kde se tvoří budoucnost národa, a rychle „zakonzervovali“ ministerstvo školství. Cepeda hájí pokrok, který je podle jeho názoru jedině na straně liberálů. Brání se konzervativnímu

zpátečnictví obzvláště v otázce vzdělání.

Extrémní politická polarita uvrhne Kolumbii do dlouhého období násilí, které vede k téměř úplnému úpadku země. Cepeda, přestože se příliš k domácí politické situaci nevyjadřuje - spíše hledí na světové události - dokázal vytušit příslušnost své země k třetímu světu, ještě dříve, než byl tento termín zaveden. Konzervativní vládu kritizoval hlavně v záležitostech vzdělání a kultury, sarkasticky útočil na mnohé politické představitele. Prozíravě hlásal, že Kolumbie se musí otevřít světu a přijmout za své, světové hodnoty a přínosy v nejrůznějších oblastech.

Nejednou se Cepeda vyjadřoval i k žurnalistice, statusu novináře, jeho právům, povinnostem a zejména odpovědnosti. Úkolem novináře podle něj je za každých okolností a včas vpustit do oběhu pravdivou zprávu, jeho právem je možnost svobodně říci, co si myslí. K otázce cenzury měl jasně negativní vztah, vehementně obhajoval nárok každého být pravdivě informován. Upozorňoval na nebezpečí nepravdivé, zkreslující informace a politické angažovanosti novin. Vědomí obrovského vlivu a moci tisku, jež do značné míry utváří myšlení a názory lidí, obzvláště v době po druhé světové válce s veškerou její nacisticko-fašistickou propagandou, která jí předcházela, neodbytně nutí Cepedu ponoukat k největší míře zodpovědnosti tisku a apelovat na svědomí jednotlivých žurnalistů. Vzrůstající antikomunistická nálada Spojených států silně podporovaná vládou právě prostřednictvím tisku a ruský antiimperialismus deklarovaný na stránkách novin se jeví Cepedovi jako krajně nebezpečné.

Este es el caso de la prensa colombiana. Y en mayores proporciones el de la prensa del mundo al falsear las informaciones creando en los pueblos un odio y una desconfianza entre sí que tarde o temprano habrá de traducirse en una guerra. Esta actitud de la prensa de Rusia y USA, principalmente, mantiene a los hombres en un desconcierto perenne, no sabiendo nadie a qué atenerse.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ibid, s. 170

To je případ kolumbijského tisku. A ve větší míře i světového tisku, když zfalšováním informace vytváří mezi národy nenávist a vzájemnou nedůvěru, která se dříve nebo později může přeměnit ve válku. Toto jednání především tisku USA a Ruska, udržuje lid v neustálém zmatku, v němž nikdo neví, čím se má řídit.

Cepeda vždy strnil míru a svobodě. Studená válka byla realitou tehdejší světové politiky, ke které se často vyjadřoval. Stejný zmatek a rozladění z politické situace po druhé světové válce, o kterém se zmiňoval, cítí i on sám. Iluze míru se pomalu rozplývá pod tíhou mezinárodních konfliktů a událostí, jakými byly nepokoje v Palestině, výbuch atomové bomby v Hirošimě a frankistické Španělsko. „Vůdce Španělska z boží milosti“ byl nenáviděným terčem Cepedových výpadů a tím, kdo dusil nejen španělský lid, ale i jeho kulturu.

Otázku směřování Latinské Ameriky a Kolumbie viděl ve zdravém nacionalistickém smýšlení, ne v patetickém šovinismu. Univerzalizovat se bez závislosti na někom, ubírat se vlastním směrem bez diktování USA, to měla být podle něj politika budoucnosti.

Roku 1951 vychází v deníku *El Herald* sloupek s názvem „Kulturní kompas“ (*Brújula de la cultura*), jednalo se o přehled kulturních aktualit. Z větší části sloupek plnily informace ze zahraničí (USA a Evropa), jež zahrnovaly mnoho uměleckých oblastí, čímž Cepeda prokázal svou kulturní všestrannost. V největší míře zde věnuje pozornost literární tvorbě, a to jak autorů známých, tak i těch, o kterých se v Kolumbii téměř nevědělo. Za zmínku stojí zpráva o Cortázarově *Bestiáři* (*Bestiario*) nedlouho po jeho vydání. Cortázar byl spisovatelem v Kolumbii naprosto neznámým, Cepeda však o něm mluví jako o mimořádném povídkáři.

V jednom z vydání se věnuje i žánru povídky obecně a její situaci na kolumbijské literární scéně. Celkově zde převažuje informativní

charakter nad kritickým. Stručnost jednotlivých zpráv vyžadovala umění dát informaci výstižný a poutavý titulek, v tomto směru se Cepedovo mistrovství osvědčilo už „Na okraji cesty“.

Stručnost, výstižnost, dobré zacílení a rychlost reakce byly hlavními rysy Cepedova novinářského umění. Nepostradatelný pro něj byl humor mnohdy ústící v sarkasmus namířený proti konkrétním osobám. Cepeda hodnotil, vytýkal nedostatky, vyzdvihoval společensky závažné jevy, ne vždy jeho posuzování bylo zcela objektivní. Nebál se však podívat pravdě do očí a nazývat věci pravými jmény.

### 3. Povídky

Álvaro Cepeda Samudio je autorem dvou povídkových souborů: *Všichni jsme byli v očekávání* (1954, Todos estábamos a la espera) a *Juaniny povídky* (1972, Los cuentos de Juana). Publicistika mu byla jednoznačnou průpravou k pozdější spisovatelské činnosti. Nemálo jeho novinářských příspěvků stálo na pomezí dvou či více různých útvarů, mnohé z nich nesly prvky vyprávění a popisu. Již texty z doby prvních studentských publikací - „Jedna ulice“ (Una calle) a „Cesta po pobřeží Magdaleny“ (Viaje por el litoral del Magdalena) - jimž jde o zachycení reality, měly narativní charakter. „Halucinace“ (Alucinaciones) je prvním textem literární fikce v lecčems připomínajícím Kafkovu tvorbu. Mnoho dalších narativních pokusů lze zařadit do linie formálně tradičních a tematicky čerpajících ze světa, který Cepedu bezprostředně obklopoval. V několika textech tušíme již zmiňovaný Azorínův vliv, ke kterému se Cepeda i následně odkazuje. Všechny tyto novinářské „pokusy“, vědomí kvalitativní a kvantitativní nedostatečnosti národní výpravné prózy a vliv četby severoamerických spisovatelů vyústily v naléhavou potřebu nalézt nový, neobvyklý způsob uchopení reality. Kolumbijská povídková próza byla v sevření úzkého tematického okruhu čerpajícího z domácích venkovských námětů. Po formální stránce se jednalo o tradiční stavbu vycházející z vyprávění vševědoucího vypravěče s chronologickým uspořádáním událostí v lineárním čase.

O povídce jako literárním žánru se Cepeda před tím, než samotné povídky napsal, nevyjadřoval. Jediný text, který odkazuje k tomu, jak tento útvar vnímal, vznikl až po vydání jeho prvního povídkového souboru.

EL CUENTO. Yo no he escrito nunca sobre el cuento: me he limitado a escribirlos: porque creo que el cuento, como género literario

independiente, no está ampliamente definido en castellano. Quiero decir que existe todavía la tendencia a confundir el relato con el cuento: de llamar cuento a la simple relación de un hecho o estado. El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato: es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. No está limitado por la realidad, ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad- irrealidad que es su principal característica.

La circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas- cuento y relato- para lograr su finalidad, ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos.<sup>16</sup>

POVÍDKA. Nikdy jsem nepsal o povídce: omezil jsem se na jejich psaní: protože myslím, že povídka jako nezávislý literární žánr, není ve španělštině důkladně definována. Chci tím říct, že ještě existuje sklon k záměně příběhu za povídku: nazývat povídkou pouhý vztah k nějaké události nebo situaci. Povídka jako útvar se může snadno rozlišit od příběhu: je to přesně to opačné. Zatímco příběh se tvoří kolem události, povídka se rozvíjí uvnitř události. Není limitována realitou, ani není úplně nereálná: pohybuje se právě v této oblasti reálnosti-nereálnosti, která je její hlavní charakteristikou.

Okolnost, že román používá obě techniky - povídku a příběh - aby dosáhl svého cíle, způsobilo mylné ztotožnění obou technik. Román je ve skutečnosti řadou povídek spojených jedním nebo více příběhy.

Soubor *Všichni jsme byli v očekávání* se značně odlišoval od tradiční kolumbijské povídkové tvorby. Cepeda začíná experimentovat. Pozornost věnuje všem složkám: tematickému plánu, kompozičnímu plánu, času a prostoru. Zkouší nové vyprávěcí techniky, tříští časovou

---

<sup>16</sup> Ibid, s. 493



rovinu, nastoluje nová témata. Základem jeho povídek není příběh ve smyslu děje - ten se mnohdy téměř nevyskytuje a nebo je pramálo podstatný - ale způsob, jakým autor vypráví a jakým se zmocňuje reality. Definitivně opouští styl vyprávění vševědoucího vypravěče, noří se pod vlivem Freudových poznatků do vědomí postav. V popředí jeho zájmu stojí člověk a lidství. Tematickým pojítkem povídek je samota, kterou autor ohlašuje už ve své krátké předmluvě.

Estos cuentos fueron escritos, en su mayoría, en Nueva York, que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera. Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena. Y las palabras son inferiores a ellos.<sup>17</sup>

Tyto povídky byly napsány z velké části v New Yorku, který je osamělým městem. Je samotou bez konce. Je samotou čekání. Postavami jsou muži a ženy, které jsem viděl v malém baru Alma v Michiganu; čekající na nádraží Chattanooga v Tennessee; nebo jednoduše žijící v Ciénaze v Magdaleně. A slova jsou vedle nich druhořadými.

Povídky lze rozdělit do tří skupin podle doby vzniku. Některé autor napsal ještě před odjezdem do USA, jiné během svého pobytu tam a ostatní až po svém návratu. Tematicky ale většina z nich čerpá právě ze zkušenosti v cizině. Povídkou „Je třeba hledat Reginu” (Hay que buscar a Regina) se Cepeda odklání od městské tematiky a vrací se do prostředí karibského regionu (v té době vznikají i novinářské reportáže z Kolumbijských ostrovů San Andrés a Providencia). Je tedy jakousi předzvěstí či přechodem k jeho románu.

---

<sup>17</sup> Cepeda Samudio, Álvaro. *Todos estábamos a la espera*. Edición a cargo de Jacques Gilard, Madrid: Cooperación Editorial, S. L., 2005, s. 62 (v dalších citacích pod zkratkou TEE)

Některé z povídek jsou uvozeny citátem z Cepedových oblíbených severoamerických spisovatelů, jejich slovy autor naznačuje smysl toho, co chtěl sdělit. Postavy v povídkách jsou lidé vytržení z plynutí času, nevíme nic o jejich minulosti, budoucnost je nejistá, poznáváme jen nepatrný výsek přítomnosti. Ačkoli jsou obklopeni druhými lidmi, pocit osamění je u nich všudypřítomný. Uvržení do víru velkoměsta, anonymita davu jako by stírá jejich vlastní identitu. Protagonista „Dnes jsem se rozhodl převléci se za šaška“ (Hoy decidí vestirme de payaso) si na sebe bere vypůjčenou identitu, dívka, kterou poznává, zůstává v anonymitě. Touhou, která je na moment spojí a dá jim chvilkový smysl života, je najít někoho, kdo by uměl hrát na zelenou kytaru. Hudba se v povídkách vyskytuje jako prvek, který alespoň zdánlivě zprostředkovává pocit sounáležitosti. Obraz neuceleného světa, čekání na něco, uvíznutí v okamžiku spojuje několik povídek.

Vypravěč se v povídkách vyskytuje v několika formách. Buď jde o hlavní postavu - vypravěče: „Hoy decidí vestirme de payaso. Me he puesto unos grandes zapatones de caucho y me he pintado la cara de rojo y de blanco.“ (Dnes jsem se rozhodl převléci se za šaška. Obul jsem si velké gumové boty a červeně a bíle jsem si pomaloval tvář.)<sup>18</sup>; nebo je vypravěčským subjektem jakési kolektivní „my“: „Ibamos llegando uno a uno y nos sentábamos en los altos bancos rojos a lo largo del bar.“ (Přicházeli jsme jeden za druhým a sedali jsme si na vysoké červené židle podél baru.)<sup>19</sup>; nebo jde o anonymního vypravěče, který jen zaznamenává objektivní fakta, aniž by věděl, co se odehrává v myslích postav. V jediné povídce psané formou rozhovoru - „Zabijeme kořata“- je vypravěč je skryt za postavami, které dialog vedou (jedna opět zůstává neidentifikovatelná). Kromě toho, že se tu autor zjevně vrací k tematice dětství, je tato povídka důležitá i proto, že je jakýmsi předobrazem první kapitoly románu *Velký dům* - „Vojáci“. Oběma jako model slouží Hemingwayovi „Zabijáci“, obě spojuje téma smrti.

---

<sup>18</sup> TEE, s. 65

<sup>19</sup> TEE, s. 75

Prostorem, ve kterém je děj většiny povídek umístěn, je velkoměsto konkrétně bary, nádraží, cirkus a v jednom případě se autor vrací do rodného kraje. Právě prostředí velkého moderního města stojí za vzájemným odcizením a samotou. Hlavní postava v „Na 148 ulici je bar, kde Sammy hraje na basu“ (En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo) ze své samoty pozoruje osamění ostatních, jež vzájemně poji nemožnost uskutečnit své sny.

Era porque siempre había estado solo. Porque la soledad le había atado las manos a la larga línea de madera de los bares. Y aun en medio de la gente, en el centro de ese tumulto quieto, lleno de otras soledades quizás más profundas que la de él, siempre estaba solo.<sup>20</sup>

Bylo to, protože byl vždycky sám. Protože samota mu svázala ruce k dlouhé dřevěné linii barů. A dokonce i uprostřed lidí, uprostřed nehybného shluku lidí plného jiných samot, možná ještě hlubších než byla ta jeho, pořád byl sám.

Existenciální úzkost, opuštěnost, nemožnost splynutí s druhým člověkem a prázdnota přináší frustraci. Frustrace, výsledek neuspokojení lidských potřeb, je dalším konstantním prvkem, trpí jí žena z povídky „Nový intimismus“ (Nuevo intimismo), která touží po dítěti, ale nemůže počít; muž, kterého opustila milovaná žena a který utápí svůj žal v alkoholu („Tap-Room“); muž, jenž miluje bílý klavír, který mu jeho žena lstivě nechá odvézt („Bílý klavír“); skupina, která čeká a jejíž čekání se nenaplní („Všichni jsme byli v očekávání“) atd. Hudba, neodmyslitelný prvek barů (často se vyskytující hudební automat byl znakem modernosti doby) jako by jen prohlubovala propast osamění. Blues, teskná hudba černochoů, umocňuje pocit vykořenění, potřeby potvrdit sebe sama.

---

<sup>20</sup> TEE, s. 149

Často si Cepeda všímá údělu žen. V povídce „Je třeba hledat Reginu“, otec zamýšlí prodat svou dceru bohatému muži, který z ní udělá svou konkubínu (je zároveň sociální obžalobou toho, co se v chudých oblastech Kolumbie opravdu dělo). Antagonické dvojice Martha - Doris („Zabijeme kořata“) a pár z „Bílého klavíru“ představují zranitelnost na straně jedné a despotismus na straně druhé. S tématem žen a samoty se pojí i sexuální tematika, naprosto revoluční v kolumbijských povídkách, kterou Cepeda zakódovává do nesnadné četby a zpracovává velice originálním způsobem - milostný akt zachycený v době, kterou trvá vyhoření jedné zápalky, anulace myšlenky, pouhá smyslovost („Intimismus“). Dětství je druhořadě zobrazené ve vzpomínce protagonisty „Bílého klavíru“, přetrvává u protagonisty „Dnes jsem se rozhodl převléci se za šaška“, a s krutostí je zachycené v povídce „Zabijeme kořata“.

V kompozici je zjevná fragmentace, která Cepedovi umožňuje hru s časem. Kromě častých retrospekcí (vyšetřování v povídce „Je třeba hledat Reginu“) se autor několikrát vrací k jedinému momentu. Vypravěč tedy přeskakuje v čase, vrací se do různě vzdálených rovin v minulosti. V několika případech se čas zastavuje a přestává být měřen. Jindy je třeba si příběh podle nepatrných náznaků poskládat jako mozaiku, abychom věděli, v jakém pořadí se věci udály. Narušení logického řádu plynutí času, návratnost k jedinému momentu podporovaná víceúhelností pohledu vytváří zdání filmu, jenž byl autorovi tak blízký. Neznalostí a jakoby neexistencí minulosti chce Cepeda zdůraznit pomíjivost okamžiku a všeobjímající prázdnotu.

La cerilla comenzó su recorrido. Fue apenas el comienzo. La iniciación de un movimiento incalculable, del que no se podía decir cuánto duraría. La cerilla había comenzado a moverse sobre los cristales rotos y erizados: desde este momento en adelante todo se podría contar: el movimiento, el sonido, el tiempo: antes no. Fue apenas el comienzo. De lo que no se puede decir nada, porque no hay nada anterior.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> TEE, s. 73

Zápalka započala svou dráhu. Byl to sotva začátek. Zahájení nevypočitatelného pohybu, o němž se nedalo říct, jak dlouho bude trvat. Zápalka se začala pohybovat po rozbitém a pichlavém skle: od tohoto okamžiku dále se vše mohlo měřit: pohyb, zvuk, čas: předtím ne. Byl to sotva začátek. O němž nelze říct nic, protože není nic před ním.

Gabriel García Márquez Cepedovy povídky nazývá nostalgickými. Balancování na hraně skutečného a neskutečného aplikované na život moderního velkoměsta je principem povídek, ve kterých se podle Hernanda Télleze, kolumbijského spisovatele a novináře, neděje nic a zároveň se děje všechno.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Morales Benitez, Otto. "Lineamientos del fabular de Alvaro Cepeda Samudio." V: *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Ed. Pineda Botero, Álvaro y Williams, Raymond L. Bogotá: Tercer Mundo/Universidad de Cartagena, 1989, s. 94

## 4. Román *Velký dům*

### 4.1. Román „násilí“

Cepedův román *Velký dům* je zařazován do proudu literárních děl nazývaných „román násilí“. Tento jistý žánrový podtyp kolumbijského románu vychází z období „násilí“ v Kolumbii. Společensko-politický termín „násilí“ označuje lidové nepokoje způsobené extrémní polaritou kolumbijské politické scény. Mnoho let trvající konflikt, podněcovaný vzájemnou nenávistí mezi stoupenci liberální a konzervativní strany, přivedl zemi k hospodářskému, sociálnímu, ale i morálnímu úpadku. Přestože ani v minulosti nebylo politické násilí v Kolumbii výjimkou, období „násilí“ z let 1946-1965 s následkem statisícových obětí bylo nejkrvavějším národním konfliktem. „Román násilí“ vychází z tohoto střetu antagonických sil. Mezi roky 1951-1972 vznikají desítky románů, které navzájem pojí tematika násilí. Mezi nejvýznamnější autory těchto románů patří: Gabriel García Márquez, Eduardo Caballero Calderón, Manuel Mejía Vallejo, Euclides Jaramillo Arango, Álvaro Cepeda Samudio, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Daniel Caicedo, Manuel Zapata Olivella.<sup>23</sup> Ačkoli mají všechna díla nesporný svědecký význam, podání věrného svědectví ani dokumentární přesnost není jejich podstatou. Pohybují se na poli fikce, výchozí jim je konkrétní skutečnost, kterou do jisté míry reflektují, ale zároveň ji i přetvářejí. Manuel Antonio Arango říká: „...romány se nepodřizují této realitě, nýbrž prostřednictvím jazyka vytváří vlastní realitu a vlastní autonomii.“<sup>24</sup> Mezi nejvýznamnější romány, které vznikají v tomto období, patří Márquezova díla: *Všechna špína světa* (1955, *La hojarasca*), *Plukovníkovi nemá kdo psát* (1961, *El coronel no tiene quien le escriba*), *Zlá hodina* (1961, *La mala hora*), *Sto roků samoty* (1967, *Cien años de*

<sup>23</sup> Cf. Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Tierra Firme, 1985, s. 17

<sup>24</sup> „... las novelas no se subordinan a esta realidad sino que, a través de un lenguaje, crean su propia realidad y su propia autonomía”  
Ibid, s. 18

soledad). Zvláště v díle *Všechna špína světa*, ale i ve *Sto rocích samoty* lze najít společné prvky s Cepedovým románem. Mezi jinými je to téma nenávisti v prvním případě, ve druhém pak téma samoty a zpracování historické události, jakou bylo krvavé potlačení stávkujících nádeníků z banánovníkových plantáží.

Románem *Velký dům* se Cepeda odvrací od tematiky města a námět pro své dílo čerpá z venkova rodného kraje a jeho historie (předstupněm tohoto „návratu“ byla povídka „Je třeba hledat Reginu“). V deseti kapitolách skládá postupně, avšak ne chronologicky, dějovou linii, kterou tvoří příjezd vojáků do Ciénagy a krvavé potlačení stávky. Druhou dějovou linií, vpletenou do první, jsou osudy členů rodiny velkého domu, které události kolem stávky zasáhnou. Román tak zpracovává individuální drama jednotlivých členů rodiny a kolektivní drama společnosti, ve které se rodina nachází, obě se v několika momentech prostupují. Struktura rodiny a její vnitřní problematika se shoduje se společností, rodina funguje jako její zmenšený model. Román se soustředí na individuální drama, jež ale samo o sobě není významotvornou rovinou, svého plnohodnotného významu nabývá až v symbolickém propojení se společností, kterou představuje. Stávka pracujících banánové společnosti s její následnou tragickou represí postihuje celou obec včetně obyvatelů velkého domu, ve kterém žije místní velkostatkář a kacik (Otec) se svou rodinou. Otec despoticky vládne nejen velkému domu, ale i celému kraji. Na útlak dvě z jeho dětí (Sestra a Bratr) odpovídají rebelií. Sestra otěhotní s jedním z vojáků, Bratr se přidává ke stávkujícím. Obyvatelé obce pod tíhou nenávisti a strachu Otce kolektivní rukou zavraždí. Druhá sestra, jež je Otcovým věrným obrazem, po smrti Sestry přivádí do velkého domu její tři děti. Jejich výchovou se snaží udržet rodinnou tradici, ale i tato třetí generace se vzpírá útlaku a nenávisti, krev jedné ze sester se opět smísí s krví nepříslušející do stejné společenské vrstvy a dítě v jejím lůně je „nesvobodnou“ volbou odpovídající na represí.

Nenávist je jednotícím prvkem románu. Násilí lze spatřovat ve dvou rovinách: v rovině horizontální neboli společenské, odehrávající se v makrosvětě vnějšího výpravného prostoru, a v rovině vertikální čili individuální, prostorově vymezené mikrosvětem velkého domu. Oba světy jsou parabolou bratrského boje, jenž je příběhem univerzálním, prvotním a tvoří jeden z nejstarších mýtů. V individuálním měřítku jde o boj v rodině mezi dvěma antagonickými silami, na jedné straně stojí Bratr a Sestra, proti nim Otec s nejstarší sestrou. V rámci společnosti je to boj mezi vojáky a stávkujícími, jejichž spřízněnost je naznačena příslušností ke stejné společenské vrstvě. Všechny zúčastněné strany jsou ovládány strachem.

V neposlední řadě je třeba chápat toto dílo na pozadí kolumbijského politického života, který byl, jak bylo zmíněno, ve své historii definován bipartijním systémem. Vzájemná nevraživost stoupenců konzervativní a liberální strany přerostla v bratrovražedný kolumbijský boj, jenž se tak stává parabolou příběhu Kaina a Ábela.



## 4.2. Výpravný prostor

V románu *Velký dům* Cepeda zpracovává historickou událost z Ciénagy, kde kolumbijská armáda roku 1928 násilně potlačila stávkou pracujících United Fruit Company. Tato severoamerická společnost skupovala pozemky a zakládala banánovníkové plantáže v mnoha hispanoamerických zemích. Pro karibskou oblast byla ekonomickou vzpruhou za cenu vykořisťování svých zaměstnanců - nemajetných zemědělských dělníků. Stávkou protestovali pracující proti mnohdy nelidským podmínkám, ve kterých museli pracovat a žít. Již v samotné historické události byl prostor pro fikci. Dodnes se nezná přesné číslo obětí, generál Carlos Cortés Vargas, na jehož povel začali vojáci střílet na neozbrojený a bezbranný dav, vydal oficiální prohlášení, podle kterého zahynulo devět stávkujících. Jiné prameny mluví o stovkách mrtvých, podle tvrzení svědků, kteří byli masakru přítomni, to byly tisíce. Tato událost je osou, kolem které se točí Cepedův román a kterou ztvárňuje prostřednictvím mnohohlasosti a mnohoúhelnosti pohledu.

Výpravný prostor románu lze rozdělit na vnitřní a vnější. Vnitřím je prostředí velkého domu, vnějším pak obec, v rámci které se pro román stávají důležitými kasárna a vlakové nádraží. Dominantou obce a zároveň jejím protějškem je velký dům, který spíš než reálným prostorem je prostorem archetypálním. Je jedním z mnoha „literárních domů“, společné prvky tohoto mikrosvěta lze najít například ve *Sto rocích samoty* nebo v Lorkově *Domu Bernardy Alby*. Je místem, v němž se soustředí moc a autorita a kde vládne přísná hierarchie. Jeho obyvatelé jsou uvrženi do samoty. Jsme svědky jeho pomalého úpadku, který je odrazem stavu uvnitř rodiny. První pohled na velký dům zprostředkovávají vojáci. Kasárna sousedí s velkým domem, obě budovy stojí na hlavním náměstí. Dům není místem důvěrně známým, je jakýmsi labiryntem chodeb, tedy symbolizuje chaos a nesrozumitelnost:

...la lluvia me aislaba de todas las cosas agradables que la casa grande ofrecía a mi niñez con su laberíntico universo de pasillos, habitaciones, patios y sitios encantados que mi hermana y yo explorábamos ávidamente todos los días. (s. 139)

...děšť mě odděloval od všech těch příjemných věcí, které velký dům mému dětství skýtal svým spletitým světem chodeb, místností, patíí a začarovaných míst, které jsme se sestrou každý den dychtivě prozkoumávali.

Není útočištěm, nezprostředkovává pocit bezpečí, je prostorem, jehož nejasné a pošramocené rodinné vztahy a narušení přirozeného spojení mezi jednotlivými členy rodiny předčasně ukončují dětství: „... este mundo incomprensible de familiares y de rostros serios y de palabras duras y de llantos resignados que era la casa grande...” (s. 130) ( ...ten nesrozumitelný svět rodiny a vážných tváří a tvrdých slov a rezignovaného pláče, jakým byl velký dům...) Domu vládne autoritářský a despotický otec. Přísnou hierarchií, kterou zde zavedl, vytěsnil roli matky, na jejíž pozici se dostává nejstarší dcera. Ta se po smrti otce snaží uchovat jeho odkaz a udržet nastolený řád včetně hodnot, které reprezentuje společenská vrstva, do které Otec patřil. Atmosféra nenávisti, strachu a útlaku podmiňuje neschopnost komunikace a nepřipustnost jakékoli diskuze. Chátrání a pomalý úpadek rodinné tradice, se kterou je dům úzce spojen, je nevyhnutelným důsledkem změn, které s sebou přináší nová generace, jimž se však nejstarší dcera snaží zabránit. „...pienso en la otra casa, más grande, más desolada y más muerta, pero organizada sobre el odio, fortificada por el odio, desesperadamente perdurando por el odio de mi otra hermana viva.“ (s. 134) (...myslím na ten druhý dům, větší, bezútěšnější a mrtvější, ale postavený na nenávisti, opevněný nenávistí, beznadějně

trvající díky nenávisti mojí druhé žijící sestry.) Nenávist a zášť, které plní prostor tohoto mikrosvěta jsou výsledkem tlaku dvou protikladných sil: konzervativní - snažící se udržet tradici a bránící se změnám a liberální - toužící po svobodě a otevření se vnějšímu světu.

-El tiempo no fluye aquí tranquila y descansadamente hacia la muerte: nos invade: invade esta casa y estos corredores y estos cuartos como una creciente: nos arrastra y nos destruye.

-No es el tiempo lo que destruye en esta casa; es el odio; el odio que sostiene las paredes carcomidas por el salitre y las vigas enmohecidas y que cae de pronto sobre las gentes agotándolas. (s. 154)

-Čas tu neplyne klidně a pokojně ke smrti: zaplavuje nás: zaplavuje tento dům a tyto chodby a tyto místnosti jako příliv: pohlcuje nás a ničí.

-Čas není tím, co ničí tento dům; je to nenávist; nenávist, která podpírá ledkem rozežrané zdi a plesnivé trámy a která náhle padá na lidi a vysiluje je.

Velký dům a jeho obyvatelé mohou symbolizovat na úrovni Kolumbie a dokonce i Hispánské Ameriky problém sociální nerovnosti, v rámci které se vlastnictví půdy soustřeďuje v rukách jen několika málo jedinců, kteří jsou tradičně konzervativní a nepřístupní změnám. Kontakt s vnějším světem není téměř žádný. O událostech, které se dějí mimo velký dům, se jeho členové dozvídají prostřednictvím hlasu sloužících. Vnější výpravný prostor je světem neutěšeným. Je poznamenaný sociální nerovností a nespravedlností. I v tomto světě dochází ke vzpouře, i zde je všudypřítomné ovzduší nenávisti směřující k otci jako představiteli vykořisťovatelů. Prostor je přísně rozčleněn podle příslušnosti obyvatel k jednotlivým sociálním vrstvám. Může být

kteroukoli obcí v plantážovníkových oblastech. Promítá bezútěšnou realitu nádeníků a jejich rodin.

El pueblo es ancho, escueto y caluroso. Las primeras casas comienzan de aquel lado de los rieles... Son casas de madera con techos oxidados y rotos por donde se mete la lluvia... Aunque están llenas de mujeres no son casas alegres... El pueblo comineza aquí, aquí terminan los playones y aquí está La Estación junto a la que para el tren cargado de racimos de fruta y de jornaleros... Las casas de los jornaleros están a este lado de los rieles: son también de madera y los techos también son de planchas de zinc agujereadas... A medida que el pueblo se aleja de La Estación hacia el centro, hacia la plaza ancha y la iglesia, las casas y las calles se van agrandando y la vida se detiene y se aquieta. Alrededor de la iglesia viven los dueños de las fincas: tres familias que han casado a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, entre sí. Y a cada muerte urge un odio nuevo... El pueblo termina frente al mar: un mar desapacible y sucio al que no mira nadie. Sin embargo el pueblo termina frente al mar... (s. 91-92)

Obec je rozlehlá, obyčejná a rozpálená. První domy stojí na tamté straně kolejí... Jsou to dřevěné domy se zrezivělými a rozbitými střechami, jimiž vtéká déšť. Přestože jsou plné žen, nejsou to domy veselé. Obec začíná tady, tady končí pláže a tady je Nádraží, na kterém staví vlak s nákladem ovoce a nádeníky. Domy nádeníků jsou na této straně kolejí: také jsou ze dřeva a střechy jsou také plechové a dřevé... Jak se obec vzdaluje od Nádraží směrem ke středu, k širokému náměstí a ke kostelu, domy a ulice se zvětšují a život se zastavuje a zklidňuje. Kolem kostela bydlí majitelé plantáží: tři rodiny, které sezdali své děti a děti svých dětí mezi sebou. A každá smrt zavazuje k nové nenávisti... Obec končí proti moři: nevlídnému a špinavému moři, na které se nikdo nedívá. Nicméně obec končí naproti moři...

V obci jako by vládl duch koloniální doby. Ve středu se nachází náměstí, správní a církevní budovy a domy „lepších“ rodin. Rodin, jejichž potomci mohou uzavírat sňatek jen v rámci společenské vrstvy, do které patří. Směrem od náměstí se nachází domy pracujících a ještě dál domy vykřičené. Sociální vrstvy jsou tedy mezi sebou striktně prostorově odděleny a jejich kontakty jsou jen občasné. Prostory jsou protikladné, zatímco střed obce je klidný, čistý a svým způsobem uzavřený, prostor, ve kterém v nuzných podmínkách žijí nádeníci, leží proti špinavému, neklidnému a širému moři. Obec, kterou Cepeda stvořil, je vzpomínkou na Ciénagu, kde v dětství po nějakou dobu žil.

Dalším důležitým prvkem ve výpravném prostoru je vlak a vlakové nádraží, kde se masakr odehrál. V první kapitole v dialogu dvou vojáků je vlak několikrát zmiňován, je prvkem pozitivním, znakem modernosti doby: „Cómo eran los trenes?“ - „Eran largos y alegres, y cuando no paraban la gente saludaba desde los vagones: eso era lo mejor.“ (s. 27) (Jaké byly ty vlaky? - Byly dlouhé a veselé, a když nestavěly, lidé zdravili z vagónů: to bylo nejlepší.). Vlak, jenž má vojáky do obce dopravit, je jiný: „El tren era largo, desordenado y en vez de alegre como todos los trenes, era lento, torpe...“ (s. 31) (Vlak byl dlouhý, neuspořádaný a místo aby byl veselý jako všechny vlaky, byl pomalý a těžkopádný...) Jeden z vojáků vyjadřuje přání, aby vlak nikdy nepřijel. Vlak v románu přiváží vojáky, aby potlačili stávku, zpátky odváží mrtvá těla stávkujících, aby byla následně vhozena do moře. Kolumbijská vláda, která vojsko vysílá, aby bránilo zájmy severoamerické společnosti, po sobě zahlazuje stopy. Vlak přiváží zkázu a odváží svědectví. Je jediným dynamickým prvkem v celkově statické atmosféře románu.

Několikrát se Cepeda v románu vrací k motivu pískání vlaku. To je neodmyslitelně spjata s denním režimem obce, tvoří součást rytmu života jejích obyvatel. V době stávky vlaky nejezdí, železničáři tak vyjadřují

podporu stávkujícím, ticho ve vesnici je tichem před bouří, tichem netypickým, předzvěstí - znamením, že něco končí a něco nového začíná. Předělem mezi těmito dvěma časovými úseky je pískání vlaku, jenž přiváží vojáky.

...se oyó el pitazo agudo de un tren extemporáneo, un tren que no se podía nombrar porque no era conocido... El sonido del pito desacostumbrado se nos metió en los oídos... porque por más que pensáramos y tratáramos de recordar los itinerarios más remotos, no habríamos encontrado una hora, un sitio para ese tren... Solo tú, y ahora la Hermana, sabían que ese tren era el comienzo de un horario, no nuevo, extraño pero no nuevo. (s. 47)

...bylo slyšet pronikavé písknutí nečekaného vlaku, vlaku, jenž nemohl být pojmenován, protože nebyl známý... Zvuk nenadálého písknutí nám vniknul do uší... protože ač jsme sebevíc přemýšlely a pokoušely si připomenout nejstarší jízdní řády, nebyly bychom našly hodinu, místo pro ten vlak... Jenom ty a teď i Sestra jste veděly, že ten vlak byl počátkem řádu, ne nového, zvláštního, ale ne nového.

Ten samý moment najdeme i v kapitole „Pátek“ (Viernes), tentokrát z pohledu obyvatel vesnice, obce jako celku, která se probouzí do pátečního rána.

Primero fue el asombro ante el silencio y luego la noción, no muy clara, de que esta mañana también estaba fuera de la rutina de muchos años, que era parte de una nueva rutina a la que el pueblo todavía no podía haberse acostumbrado, y por eso cada despertarse era desconcertante. (s. 119)

Nejdřív to byl údiv nad tichem a pak vědomí, nepřiliš jasné, že se to ráno také vymykalo zaběhnutému řádu mnoha let, že bylo součástí nového řádu, na který si ještě obec nemohla zvyknout, a proto každé probuzení bylo matoucí.

#### **4.3. Postavy - vojáci, obec, rodina**

Postavy jsou v románu klíčové. Lze je chápat v rovině univerzální, některé je možno dokonce označit za literární typy. Stejně jako jednotlivé názvy kapitol i jména postav jsou jmény obecnými, jež spolu s rodinným a sociálním konfliktem, jehož podstatou je boj mezi „bratry“ a působení antagonických sil, posiluje vědomí, že Cepedův román odkazuje k mýtu.

Prostředníkem trestající síly a jejími vykonavateli jsou vojáci. Dva z nich – anonymní – vedou v první kapitole dialog, ve kterém se občas jen stěží dá určit, který z nich má slovo. Vzorem pro Cepedu byli Hemingwayovi „Zabijáci“, stejnou techniku s tematikou smrti lze spatřit v povídce „Zabijeme kořata“. Vojáci byli vysláni, aby ukončili stávkou. První oprávněnost přítomnosti vojska a rozhodnutí svého velitele nezpochybňuje. Druhý si klade otázky opodstatnění stávkou a vyjadřuje názor, že stávkující mají nárok žádat lepší pracovní podmínky. „Porque si es una huelga tenemos que respetarla y no meternos.“ (s. 9) (Protože když je to stávka, musíme ji respektovat a nezasahovat.) První mechanicky přejímá rozkaz autorit v rámci vojenské hierarchie – stávkující nejsou v právu, protože to řekl podplukovník, a ten opakuje to, co říká vrchní velitel. Vojáci jsou pouhým nástrojem, davovost způsobuje neschopnost zaujmout individuální postoj, maže osobnost. „Despertaron lentamente: primero los brazos y las piernas y los cuerpos

recordaron la vecindad de otros brazos, otras piernas y otros cuerpos...” (s. 18) (Pomalu se probouzeli: nejdříve paže a nohy a těla si připomněly blízkost jiných paží, jiných nohou a jiných těl...). Neutěšený stav armády prozrazují konstantní zmínky o hladu a krádežích jídla ze strany velitelů. Zdánlivě jsou vojáci se stávkujícími v opozici, represe stíhá touhu po svobodném vyjádření požadavků, avšak společný původ obou slouží obci jako mylná domněnka, že stávka nebude ze strany vojáků potlačena zbraněmi.

... la verdad que los soldados se parecían mucho en el modo de hablar a la mayoría de los cortadores de la Compañía... decían que los cortadores hasta tenían conocidos entre los soldados porque también eran cachacos... (s. 45)

...je pravdou, že vojáci se podobali způsobem, jakým mluvili, většině nádeníků Společnosti... říkali, že nádeníci dokonce i měli známé mezi vojáky, protože také byli z vnitrozemí...

V obci, mezi stávkujícími, ale i mezi vojáky vládne atmosféra strachu a nervozity. Jeden z vojáků se v noci rozhodne navštívit nevěstinec, netuší však, že hned za zdmi kasáren na něj čeká dívka – panna – aby se mu dobrovolně odevzdala. Mezitím druhý voják s ostatními dostane rozkaz rozpustit shromáždění stávkujících a přímo se podílí na masakru. Průběh milostného aktu odpovídá hromadné vraždě symbolickým obrazem krve stékajícím po dívčiných stehnech a krve na tělech stávkujících. V tomto okamžiku dochází k jednomu z několika prostoupení individuální a sociální roviny v románu. Dívka, která se vojákovi odevzdala, je dcerou Otce, její čin je vzpourou proti jeho despotismu. Po masakru vyvstává u vojáků pocit výčitek a neodbytnou se stává otázka viny. Přes nutnost uposlechnout rozkazu, svědomí odporuje



vraždě člověka. Vojenská hierarchie vojáky zbavuje lidskosti, neumožňuje soulad přesvědčení a činu, voják, který v úvodním dialogu bránil stávkující, je tím, který nakonec zabíjí. Vina se stává kolektivní.

-Es la costumbre: dieron la orden y disparaste. Tú no tienes la culpa.

-Quién tiene la culpa entonces?

-No sé: es la costumbre de obedecer.

-Alguien tiene que tener la culpa.

-Alguien no: todos: la culpa es de todos. (s. 36)

-Je to zvyk: dali rozkaz a ty jsi vystřelil. To není tvoje vina.

-A čím je to teda vina?

-Nevím: je to zvyk poslouchat.

-Někdo musí mít vinu.

-Někdo ne: všichni: všichni jsou vinní.

Obec tvoří kolektivní postavu. Její přítomnost vnímáme prostřednictvím anonymních hlasů, a to především ve dvou zásadních okamžicích. Prvním je doba před příjezdem vojáků, druhým, časový úsek předcházející vraždě Otce. Většinu obyvatel představují nádeníci, kteří se jednohlasně dožadují lepších pracovních podmínek. Na straně Společnosti (United Fruit Company) stojí nejen vojsko, ale i Otec – představitel statkářů, majitelů půdy - utlačující a vykořisťující subjekt. Jeho podpora přítomnosti vojska a sociální nerovnost mezi ním a obcí utužuje nenávist, která vyvrcholí obdobou fuenteovejunovského kolektivního zločinu. I v tomto momentě dochází k propojení individuální a kolektivní roviny románu.

Výjevy jednotlivých anonymních obyvatel v určitých okamžicích, především v kapitolách „Čtvrtek“ a „Pátek“, skládají celistvý obraz obce jako společnosti. V kapitole „Čtvrtek“ jsou to tři výjevy. Prvním je obraz

ženy, která se probouzí do deštivého rána s pocity žízně a s myšlenkou na odjezd z vesnice ještě téhož dne. Druhým je dialog mezi ženou, mužem a synem ženy v místním baru. Žena je pravděpodobně nemocná, citově upnutá k malému chlapci. Muž, zřejmě otec dítěte, nakonec prohlašuje, že žena nebude moci ten den odjet, protože nepřijede vlak. Třetím je dialog mezi dvěma organizátory stávky, první míní, že stávka bude potlačena zbraněmi a oznamuje, že ještě v noci odjede. Druhý naznačuje, že nesou odpovědnost za stávající stav, do kterého přivedli celou obec. Myšlenky všech se soustředí na touhu odjet, všichni pociťují blízkost nebezpečí a snaží se uniknout.

-Yo no puedo hacer nada: yo me voy esta noche.

-Se va?

-Sí

-Usted no puede irse; no puede irse ahora con esta situación tan difícil.

-Yo terminé mi labor.

-Usted no puede irse.

-A mí me trajeron para organizar una huelga, no para proteger a nadie. Como se lo digo: aquí va a haber bala y yo me voy esta noche. (s. 106-107)

-Nemohu nic udělat: dnes v noci odjíždím.

-Odjíždíte?

-Ano.

-Nemůžete odjet; nemůžete odjet teď, když je situace tak složitá.

-Já jsem udělal svou práci.

-Nemůžete odjet.

-Přivezli mě, abych zorganizoval stávku, ne abych někoho chránil. Jak vám to mám říct: tady se bude střílet a já odjíždím dnes v noci.

Kapitola „Pátek“ rozdělená na šest částí představuje šest různých momentů obyvatel obce. Prvním je obraz ženy (pravděpodobně totožné s ženou z předcházející kapitoly), kterou tentokrát probudí rytmický zvuk, jenž se ukáže být pochodem vojáků. Ve druhém, dva účastníci stávky hovoří o příjezdu vojska a o tom, že je někdo očekává. V dalším těhotná žena rozmlouvá svému muži účast na stávce, ale on odchází s ostatními. Ve čtvrtém, stávkující někoho očekávají (pravděpodobně jde o Bratra), kdo měl přijet, ale ještě nepřijel. Zdá se, že tato část souvisí s druhým obrazem. V následujícím, muž nad ránem sedí v baru, přijíždí skupina stávkujících na koních a on odjíždí s nimi. V posledním, se celá obec probouzí do pátečního ztichlého a deštivého rána, v předtuše čehosi, co mělo přijít.

El pueblo se quedó en los patios: ocioso, sin haber entendido todavía pero obediente, mirando a La Sierra que con la primera claridad comenzaba a aparecer llenando todos los espacios, atento a las señales: esperando. (s. 119)

Vesničané zůstali v patích: jen tak nečinně, poddajně, ale aniž by ještě porozuměli, s prvním rozbřeskem, který se objevoval a vše zaplavil, se dívali k horám, ostražití k znamením: vyčkávali.

Nahromaděné obrazy oplývají náznaky, nedorečenými myšlenkami a souvislostmi, které vypravěč skrývá a tají, jeho snahou je stupňovat napětí. Obyvatelé obce nemají tvář, ale jejich hlasy šířící se výše zmíněnými kapitolami, se soustředí v kapitole „Otec“, kde se vesničané chystají zavraždit kacíka. Tento čin je projevem společné nenávisti, která postupně narůstala ve vědomí celé obce vůči Otcově despocii. Strach, jehož je Otec příčinou, se na okamžik zdá být překážkou vykonání činu.

-Vino a obligarnos. Siempre nos ha obligado a todo: ahora viene a obligarnos a que lo matemos. Viene a provocar miedo...

-No se irá porque sabe que le tenemos miedo.

-Sí, le tenemos miedo.

-Y por eso le vamos a matar: porque le tenemos miedo.

-No, no es por eso: es por todo lo que nos ha hecho, por todo lo que te ha hecho a tí y lo que me hará a mí si sigue viviendo: es por haber traído a los soldados para que nos mataran por lo que tenemos que matarlo a él.

-No, es por miedo. Y también porque es mejor que nosotros y él lo sabe.

-Tal vez es mejor que cada uno de nosotros, pero no es mejor que todos.

-Es mejor que todos: por eso tenemos que juntarnos todos para matarlo...

-Todavía no sabemos si seremos capaces. (s. 80-81)

-Přijel nás přinutit. Vždycky nás ke všemu přinutil: teď nás přijede přinutit, abychom ho zabili. Přijíždí vyvolat strach...

-Neodjede, protože ví, že se ho bojíme.

-Ano, bojíme se ho.

-A proto ho zabijeme: protože se ho bojíme.

-Ne, to není proto: je to kvůli všemu, co nám udělal, kvůli všemu, co udělal tobě a co udělá mě, jestli bude žít: je to kvůli tomu, že přivedl vojáky, aby nás zabili, kvůli tomu ho musíme zabít.

-Ne, je to proto, že se ho bojíme. A taky proto, že je lepší než my a on to ví.

-Možná je lepší než každý z nás, ale ne lepší než všichni.

-Je lepší než všichni: proto se musíme všichni spojit, abychom ho zabili...

-Ještě nevíme, jestli toho budeme schopni.

Otec podcení vesničany, je si jist svou převahou nad nimi a jejich strachem, a i když dostává upozornění od své konkubíny, že se ho vesničané chystají zabít, přijíždí do jejího domu. Samotný čin vraždy není zobrazen přímo. Je podán prostřednictvím zvuků, které Otcova milenka slyší na dvoře.

Obec je ztvárněna skrze hlasy mužů, žen a dětí, kteří ve společnosti zaujímají nejrozličnější postavení. Prostřednictvím jejich hledisek jsou zobrazeny jednotlivé události, ale například i charakterizovány jiné postavy. Téměř výhradně z dialogů vesničanů, které nesou rysy ústní slovesnosti, jež je v románu vyjádřena slovním spojením „dicen que“ (říká se, že) se skládá obraz Otce. Otec je pílím velkého domu, jehož ostatními členy jsou Matka, tři sestry a Bratr. Charakteristika těchto postav je omezena na souhrn základních psychických vlastností u každého jednotlivce, to spolu s obecnými jmény dává vzniknout skupině archetypů. Otec je prototypem tyрана, společně s nejstarší dcerou utiskují ostatní členy rodiny. Tlaky dvou protikladných sil vytváří atmosféru hněvu, zášti a nenávisti, které rodinu opanují. Na jedné straně, snaha o zachování tradic a udržení řádu prostřednictvím despotismu, jejímiž představiteli jsou Otec a nejstarší dcera, na straně druhé, touha po obnově a možnosti svobodné volby, jejímiž projevy je rebelie, v pasivní rovině je to pak naděje (Sestra a Bratr). Matka se svým rezignováním poddala autoritě Otce, třetí sestra zastupuje funkci objektivního pozorovatele a vypravěče.

Ačkoli Otcova charakteristika je dána hlavně prostřednictvím hlasů obce, na začátku třetí kapitoly s názvem „Otec“ objektivní vypravěč říká:

El Padre tiene sesenta años y es fuerte y duro. Cuando se ponga de pies el Padre será de baja estatura, las espaldas serán anchas, la nuca abultada, el pecho poderoso, la cintura delgada y las piernas

ligeramente corvadas de haber pasado gran parte de sus sesenta años sobre un caballo. Cuando hable la voz del Padre será áspera, autoritaria, hecha de dar órdenes siempre. No hay ternura en el Padre... Las manos de Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus caricias deben ser dolorosas y deben asombrar. (s. 69)

Otec má šedesát let a je tvrdý a drsný. Když se postaví, bude Otec menšího vzrůstu, záda budou široká, šíje silná, hrud' mohutná, pas útlý a nohy lehce zakřivené, protože většinu ze svých šedesáti let strávil na koni. Když promluví, Otcův hlas bude hrubý, autoritativní, stvořený z věčného udělování rozkazů. V Otcí není něha... Otcovy ruce jsou hubené a téměř jemné, ale jeho pohlazení musí být bolestivá a musí děsit.

Otec je jedinou postavou, která je popsána alespoň zčásti po fyzické stránce. Strach a násilí tvoří prostředky, jimiž ovládá rodinu i obec. Paralelně tu dochází k realizování politiky útlaku ve dvou rovinách: v rámci společnosti jako celku je užita síla k potlačení jedné společenské vrstvy, v rámci jádra společnosti, které reprezentuje rodina, je to síla Otce, jenž trestá a nepřipouští svobodnou formu rozhodování a projevu. Snaha stávkujících veřejně a svobodně vyslovit své požadavky, je ještě předtím, než k tomu může dojít, brutálně „ztrestána“ vojskem, paralelou k této situaci je fyzické ztrestání Sestřiny rebelie Otcem, který jí jezdeckou ostruhou roztrhne tvář. Otec, představitel velkých držitelů půdy a moci, autokrat, je také symbolem machismu. Zdá se, že mu patří všechny ženy z okolí.

-Él no es de nadie, nunca fue de nadie. A ella no le tiene más consideración de la que te tuvo a tí.

-A mí siempre me trató bien: yo no le di motivos.

-Ninguna le ha dado motivo, ninguna se atrevería a darle motivo.  
-No es malo: no es tan malo como dicen.  
-Él no es malo: es el dueño de todo y puede tener todo lo que quiera.  
-A usted no la pudo tener.  
-Eso dicen?  
-Sí, dicen que a usted siempre la ha respetado.  
-A mí no me quiso tener. (s. 79-80)

-On není nikoho, nikdy nikoho nebyl. Jí si nevází o nic víc, než si vážil tebe.  
-Ke mně se vždycky choval dobře: já jsem mu nikdy nezavdala příčinu.  
-Žádná mu nezavdala příčinu, nikdo se neodvážil zavdat mu příčinu.  
-Není zlý, není tak zlý, jak se o něm říká.  
-On není zlý: je pánem všeho a může mít všechno, co chce.  
-Vás mít nemohl.  
-To se říká?  
-Ano, říká se, že vás vždycky respektoval.  
-Mě nechtěl.

Tu, kterou nemůže mít dobrovolně, jednoduše koupí (tato praktika kolumbijského venkova byla námětem Cepedovy povídky „Je třeba hledat Reginu“). V rozhovoru Otce s jeho konkubínou se jí Otec ptá: „Čí jsi?“ a ona mu odpovídá „Vaše, vy jste mě koupil.“ (s. 73) Milostné setkání Dívky a Otce ve třetí kapitole je typickým obrazem, ve kterém se střetává dominující prvek síly s prvek poddajným a pasivním.

*El Padre:* Dónde estabas?

*La Muchacha:* En la tienda

*El Padre:* Qué fuiste a hacer?

*La Muchacha:* A comprar.

*El Padre:* Por qué no fue tu madre?

*La Muchacha:* Está en el río. No sabíamos que usted venía hoy: hacía días que no venía.

*El Padre:* He dicho que no salgas de la casa.

*La Muchacha:* Yo no salgo: es que no creía que usted venía hoy. (s. 70)

*Otec:* Kde jsi byla?

*Dívka:* V obchodě.

*Otec:* Co jsi šla dělat?

*Dívka:* Nakoupit.

*Otec:* Proč nešla tvá matka?

*Dívka:* Je u řeky. Nevěděly jsme, že přijedete dnes: už jste tu nebyl několik dní.

*Otec:* Řekl jsem ti, abys nevycházela z domu.

*Dívka:* Já nikam nechodím: nevěděly jsme, že dnes přijedete.

Všechny pohyby a činy jsou při tomto setkání mechanizované, naučené, neprožívané. Rozhovor je úsečný, strohý, při němž jedna strana klade otázky nebo přikazuje a druhá submisivně odpovídá.

Celé vesnici se Otec stává ztělesněním strachu, útlaku a nadřazenosti. Po podpoře potlačení stávkový s nejstarší dcerou pronásleduje a předvádí před soud ty stávkující, kteří masakr přežili. Obec již nesnese útlak a Otce zavraždí. V jeho stopách však jde nejstarší dcera. Postavy v románu mají dvojníky v rovině charakterové a ideologické, mají stejné či podobné charakterové vlastnosti, vyznávají totožné názory. Kromě toho se jednotlivé postavy cyklicky opakují. Nejstarší dcera nejprve tvoří dvojici s otcem, po jeho smrti zastupuje jeho místo v rodinné hierarchii. Jejich spolčení je dokonalé, nepotřebuje slov.



Un día debieron mirarse y en ese momento debieron pensar: Soy igual a él, no podrá dominarme, entre los dos manejaremos esta casa, y cuando él ya no esté la manejaré yo sola; y él: Aquí está toda mi sangre, es como yo, ella tomará mi puesto, en ella puedo confiar. Y nada más. No hubo necesidad de decir nada. (s. 54)

Jednoho dne se na sebe museli podívat a v tom okamžiku si museli pomyslet: Jsem stejná jako on, nebude mě moci ovládnout, spolu budeme vládnout tomuto domu a až tu on nebude, budu mu vládnout já sama; a on: Tady je moje krev, je jako já, ona mě zastoupí, jí můžu důvěřovat. A nic víc. Nebylo potřeba nic říkat.

Postava nejstarší dcery je charakterizována prostřednictvím hledisek sourozenců a synovce a neteří (ve třetí generaci). Nejprve v rovině přítomnosti - osmnáct let po události masakru se sestra-vypravěčka obrací na nejstarší sestru s otázkou, jak bude reagovat na rebelii své neteře, která jí s hrdostí právě oznámila, že rod velkého domu byl opět poskvrněn. Potom se vrací do minulosti, vzpomíná na sestřino dětství, na její izolovanost uprostřed rodiny, krutost, týrání zvířat, na mlčenlivou úmluvu, jež existovala mezi ní a otcem. Zatímco ostatní sourozence ovládal strach jako primární pocit z Otce, u ní to byla láska. Po smrti Sestry, nejstarší dcera přivádí do velkého domu její tři děti, aby je vychovala v rodinné tradici nastolené Otcem. Chce zvěčnit jeho jméno, ale i hodnoty, které představuje třída velkých držitelů půdy a moci.

Los has criado en esta casa, ... para enseñarles primero que son parte nuestra, y luego los has esperado crecer pacientemente para probarles que la familia perdurará, que perduraremos, quiéranlo o no, en ellos. Porque esa es la única manera que tienes de hacer que el Padre y su apellido perduren. (s. 52)

Vychovala jsi je v tomto domě, ... abys jim ukázala nejdřív, že jsou naší součástí, a pak jsi trpělivě čekala, až vyrostou, abys jim dokázala, že rodina přetrvá, že přetrváme, ať to budou chtít nebo ne, v nich. Protože to je jediný způsob, kterým můžeš dokázat, aby Otec a jeho jméno trvalo věčně.

Slepota nejstarší dcery má v románu význam zaslepenosti. Je symbolem uzavřenosti, nepřístupnosti změnám, setrvání v tradicích, které byly vlastní celé společenské vrstvě držitelů moci a půdy. Výchovou Sestřiných dětí nejstarší dcera usiluje o to, aby krev a jméno rodu nadále přetrvaly. Její snaha udržet rodinnou jednotu a izolovat ji od veškerých vnějších vlivů je po osmnácti letech téměř zmařena. Necítí se však poražena, dokázala v Sestřiných dětech zaklínit nenávist a udržet kontinuitu rodiného klanu, i když značně oslabenou. Její nezlomná vůle ji vede k rozhodnutí, že nový člen velkého domu bude vychován v jeho tradicích.

Nacerá aquí y en esta casa se criará como uno que pertenece a esta casa hasta que de ustedes nazca alguien que pueda tomar el lugar del Padre. Aún sin ojos eres más fuerte que ellos: más fuerte que el pueblo, lo mismo que el Padre muerto. (s. 65)

Narodí se tady a v tomto domě bude vychován jako někdo, kdo patří do tohoto domu, do té doby než se z vás narodí někdo, kdo bude moci zastoupit Otcovo místo. Dokonce i bez očí jsi silnější než oni: silnější než obec, stejně jako mrtvý Otec.

Silou své osobnosti a dominantními sklony nejstarší dcera pomalu vytlačuje Matku z její přirozené pozice v rodině, až její místo zcela obsadí. Absence matčiny role je symbolem submisivního odevzdání se

síle. Téměř neviditelná, neúčastníci se žádného rozhovoru, je naprosto přehlížena. Trpná odevzdanost je zakořeněná v její výchově, nemožnost svobodné volby ji udělala rezignovanou. Nic neočekává, nic ji nepřekvapí, nedokáže se postavit za své děti. Pokorně přijímá autoritu svého muže a své dcery.

... y la Madre se convirtió en una de nosotras; no en una persona aparte, de una función perfectamente definida como la del Padre, sino en una de nosotras. Una especie de entidad neutra cuya existencia era tolerada, pero cuya voz y cuyas acciones no tenían importancia alguna dentro de esa extaña jerarquía que, primero el Padre y luego tú, habían impuesto en la familia. (s. 51)

... a Matka se změnila v jednu z nás; ne ve zvláštní osobu, jejíž funkce byla jasně vymezená jako ta Otcova, nýbrž v jednu z nás. Druh neutrální bytosti, která byla tolerovaná, ale jejíž hlas a činy neměly pražádnou důležitost uvnitř té zvláštní hierarchie, kterou jste nejdřív Otec a pak ty, v rodině zavedli.

Jednotliví členové velkého domu zaujímají ke stavu v rodině různé postoje. Nejstarší dcera pokračuje v současných poměrech, svým jednáním by se k tomuto stanovisku řadila i matka. Třetí sestra-vypravěčka, zaujímá pozici jakéhosi nezávislého pozorovatele, byť vnitřně neidentifikována s rodinnou situací nastolenou Otcem, avšak v zásadě se nesnaží nic na tomto stavu změnit. Je mlčenlivou, na straně nové generace stojící postavou. Dalším možným východiskem ze současného rodinného stavu je vzbouřit se proti celému systému. Svým jednáním se těmito buřiči stávají Sestra s Bratrem a celá třetí generace, tedy Sestřiny děti. Sestra s Bratrem vytváří dvojici, jež stojí v opozici k Oci a nejstarší dceři, navíc jejich osobnosti se opakují ve třetí

generaci. Sestra se stává matkou tří dětí, ale zároveň se její osud a charakter promítá do vlastní dcery, jež se záhy má stát matkou. Odraz bratrovy osoby můžeme spatřit v jeho synovci, který je bratrem dvěma sestrám. Cyklické opakování charakterů, osudů, chyb, přání a tužeb umožňuje postavy chápat jako archetypy.

Dvojice Sestra-Bratr symbolizuje touhu po změně a svobodě, spojuje je cit vzájemné lásky a společné nenávisti k Otci. Oba se vzpírají útlaku, v sociální rovině zastávají roli stávkujících. Sestra obětuje své panenství jednomu z vojáků, Bratr se na protest Otci přidává ke stávkujícím. Opět se prostupují individuální rovina s rovinou kolektivní. Oba tvoří část jedné a téže bytosti. „He regresado a su cuerpo muerto y a sus tres hijos vivos: he regresado a ella: he regresado a mí.“ (s. 129) (Vrátil jsem se k jejímu mrtvému tělu a k jejím třem živým dětem: vrátil jsem se k ní: vrátil jsem se k sobě.)

Smrtí Sestry se její oběť stává zbytečnou. Svět, který se snažila vytvořit, se její smrtí hroutí, je příliš slabým vedle světa starší sestry vybudovaného na nenávisti. V Bratrovi Sestřinou smrtí umírá naděje, naděje na lepší svět vybudovaný na lásce. Zčásti umírá on sám.

Dónde está ahora mi sitio? Cuál es mi lugar en este gran desorden de la vida? La Hermana ha ocupado con su cuerpo el único sitio que me pertenecía: era una sola muerte para los dos y ella la ha acaparado totalmente. (s. 141)

Kde je teď moje místo? Jaké je moje místo v tom velkém životním zmatku? Sestra svým tělem obsadila jediné místo, které mi patřilo: byla to jedna smrt pro oba a ona se jí zmocnila pro sebe.

Bratr se ve vnitřním monologu u těla své mrtvé Sestry vrací ke vzpomínkám z dětství, jako jediná postava velkého domu vyjadřuje svou

nelibost nad sociální nespravedlností a nad tolikrát zbytečně prolitou lidskou krví. Neschopnost komunikace v rodině zapříčiněná postavou tyranského otce („... el Padre para quien las preguntas eran una afrenta a sus decisiones indiscutibles, todopoderosas, estableció con su sola existencia la imposibilidad de la preguntas“ (s. 138) (... Otec, pro nějž byly otázky urážkou jeho neoddiskutovatelných, všemocných rozhodnutí, svým bytím vyloučil možnost kladení otázek)), je modelovým příkladem toho, co se dělo v celé společnosti. Nepřípustnost otázek, jež musely zůstat nevysloveny, se Bratrovi znovu vrací na mysl.

Frente a mi hermana muerta no tengo lágrimas sino preguntas. El llanto nos lo quitaron después de la infancia: el odio que no entendíamos y sobre el cual se fundó la continuidad de la familia, nos secó el llanto, nos negó el gran descanso de las lágrimas. Ahora no me quedan sino las preguntas; las preguntas que no pude hacer cuando eran necesarias... (s. 137)

Tváří v tvář své mrtvé sestře nemám slzy, ale otázky. O pláč nás připravili jakmile skončilo naše dětství: nenávist, kterou jsme nechápali a na které se zakládalo trvání rodiny, nás zbavila pláče, upřela nám tu obrovskou úlevu slz. Teď už mám jen otázky; otázky, které jsem nemohl položit, když byly nezbytné...

Stále naléhavé otázky zůstávají nezodpovězeny: „Dónde encontraré las respuestas? Están acaso en mí? O es su dolorosa y ya definitiva y total respuesta el cuerpo muerto de mi Hermana?“ (s. 139) (Kde najdu odpovědi? Jsou snad ve mně? Nebo je bolestnou a už konečnou a úplnou odpovědí mrtvé tělo mojí Sestry?). Sestřinou smrtí se Bratr opět ocitá na začátku, na začátku boje dvou proti sobě působících sil, tentokrát zastoupených nejstarší dcerou a Sestřinými dětmi. Rodinná historie se cyklicky opakuje.

Rodinná historie velkého domu se z větší části v románu soustředí na druhou generaci. V poslední kapitole s názvem „Děti“ (Los Hijos) se rodinná sága uzavírá třetí generací. Setřiny děti nacházející se uprostřed tlaku protichůdných sil jsou dědici rodinné tradice. Oproti generaci svých rodičů si nejsou navzájem rivaly, jsou silou jednotnou, tvoří jednu osobnost.

-Nosotros somos diferentes.

-Diferentes de quién?

-De la madre.

-Somos iguales a la madre.

-No somos iguales: somos más fuertes: somos tres. (s. 148)

-My jsme jiní.

-Jiní než kdo?

-Než matka.

-Jsme stejní jako matka.

-Nejsme stejní: jsme silnější: jsme tři.

Společně bojují za právo svobodně rozhodovat o svém životě.

Jejich síla spočívá ve schopnosti postavit se jednotně za společné přesvědčení a bojovat za společný cíl. Věří, že dokázali uniknout rodinné nenávisti v důsledku nové vzpoury své Sestry. „Todo cambiará; ya no somos partes del odio; ya no estamos condenados a odiar; ya no somos continuidad de esta casa; la Hermana nos ha liberado.“ (s. 150)

(Všechno se změní; už nejsme součástí nenávisti; už nejsme odsouzeni k nenávisti; nejsme už pokračováním tohoto domu: Sestra nás vysvobodila.) Uvědomují si však v zápětí, že již samotnou příčinou jejich narození byla nenávist, že nenávist byla pohnutkou, jež je přivedla do velkého domu a v neposlední řadě, že Sestřin čin vzpoury nebyl

důsledkem rozhodnutí učiněného na základě svobodné volby, ale z popudu nenávisti a msty. Podobně jako v celé rodině jsou jejich činy určeny nenávistí zděděnou po předchozích generacích, což je přivádí ke zjištění, že jsou přemoženi.

-Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.

-De todas maneras estamos derrotados.

-Sí: de todas maneras. (s. 156)

-Jestli teď nebudeme mluvit, naplní nás nenávist a pak budeme také poraženi.

-V každém případě jsme poraženi.

-Ano: v každém případě.

Důležitou se pro ně stává schopnost komunikace a zároveň si jsou jejího významu vědomi. Přestože se cítí přemoženi, v jistém smyslu se vymykají rodinné tradici. Je to jejich trojjedinnost, opora v Bratrovi, společné úsilí a vědomí odkazu jejich matky, jež jsou malými, leč důležitými změnami v rámci semknuté rodinné tradice.

-Fuimos traídos y criados con un propósito y ese propósito se ha cumplido; somos parte de esta casa tanto como el Hermano, que también se rebeló y que también fue vencido; nadie ha ganado; ella ha sido derrotada pero para ello fue necesario nuestra propia derrota. (s. 152)

-Byli jsme přivedeni a vychováni za nějakým účelem a tento účel se dovršil; jsme součástí tohoto domu stejně jako Bratr, který se také vzbouřil a také byl poražen; nikdo nezvítězil; ona (nejstarší dcera) byla přemožena, ale bylo pro to zapotřebí naší vlastní porážky.

Ví, že jejich výchova byla manipulovaná a měla určitý cíl, ale uvědomují si svůj lidský rozměr, proto nikdy nebudou zcela součástí plánu, jež stál za jejich výchovou. Nevědomě opakují vzory jednání a chování svých rodičů.

Rodinu velkého domu lze chápat v historických kolumbijských souvislostech, zároveň je ale rodinou stvořenou v nadčasových dimenzích. Postavy se stávají archetypy, příběh nabývá mytického rozměru. Každá postava, především druhé generace, na niž se soustředí pozornost vyprávění, je obrazem určitých ideálů, ztělesňuje určitou ideologii, ale i charakterové vlastnosti. Jejich prostřednictvím autor vyjadřuje realitu kolumbijské sociální rozpolcenosti, ale zároveň je lze chápat v měřítku univerzálním. Téma svobodné životní volby a svobody obecně je univerzálně lidské. I nenávisť, jejímž protipólem je láska, je věčným tématem lidských spekulací. Cepeda Samudio si všímá úředu žen, a to především v postavení pokud ne výslovně tedy hraničícím s ponížením. Rodina velkého domu je v neposlední řadě obrazem úpadku jedné třídy kolumbijské společnosti, třídy, která svou ekonomickou převahou a absolutistickou mocí nemilosrdně vykořisťovala ostatní a která se svou uzavřeností a nepřístupností změnám, jež jsou nevyhnutelným důsledkem plynutí času, stala pastí sama sobě. Rafael Saavedra Hernández v rodině velkého domu spatřuje symbol kolumbijské rodiny.

... možná chtěl autor z této „zvláštní“ rodiny stvořit symbol Kolumbie, jejíž občané po desítky let snášeli autoritativní systém podobný tomu, který uplatňoval otec a nejstarší dcera, jenž byl zakrýván falešnou demokracií, neboť po smrti jednoho velkého politického představitele ho následuje další se stejnými zápornými rysy. Matka představuje kolumbijskou ženu a obecně ty, jimž byla upřena jejich práva.

V románu tato žena úplně zmizí, což naznačuje, že pokud ženy nebrání



samy sebe, nepožadují svá zákonná práva, nikdo pro ně nic neudělá. Sestra porušující tradice a její bratr jsou symbolem vzpoury lidu v místech, kde autoritativní systém je přirozenou formou vlády. Ona obětuje své panenství (daruje svou krev) jako osobní protest proti ztrátě svobody: mnoho Kolumbijců stejně jako stávkující z románu obětovalo svou krev při hledání lidštějších podmínek a především svobody projevu. Bratr, který studoval v zahraničí představuje kolumbijského muže z bohaté rodiny, jenž nelibě nese sociální nespravedlnost, a zmítá se mezi možnostmi připojit se k podrobeným v jejich plánu osvobození nebo se stát zbohatlíkem.<sup>25</sup>

#### 4.4. Struktura románu

Román *Velký dům* je kompozičně rozčleněn do deseti kapitol: „Vojáci“, „Sestra“, „Otec“, „Obec“, „Dekret“, „Čtvrtek“, „Pátek“, „Sobota“, „Bratr“ a „Děti“. Každá z těchto kapitol má naprosto autonomní charakter, což dosvědčuje i fakt, že dvě z nich byly publikovány jako povídky ještě než byl v roce 1962 román vydán a první kapitola „Vojáci“ byla dokonce adaptována a zveřejněna jako divadelní hra. Nesourodé a disperzní kapitoly však spojuje jediný

---

<sup>25</sup> „... quizás su autor haya querido hacer de esta familia “especial” el símbolo de Colombia, cuyos ciudadanos han soportado durante décadas un autoritarismo parecido al ejercido por el padre y la hermana, disimulado en una falsa democracia, pues a la muerte de un gran jefe político lo sucede otro con los mismos rasgos negativos. La madre representa a la mujer colombiana y en general a aquellos a quienes se les han negado sus derechos. En la novela esta mujer desaparece completamente, lo cual indica que si las mujeres no actúan en defensa de sí mismas, exigiendo sus legítimos derechos, nadie va hacer nada por ellas. La hermana infractora y su hermano son símbolos de la rebelión de los pueblos donde el autoritarismo es la forma natural de gobierno. Ella sacrifica su virginidad (regala su sangre) como protesta personal contra la falta de libertad: muchos colombianos, como los jornaleros de la obra, han dado su sangre en busca de condiciones más humanas, especialmente la de la libre expresión. El hermano, que ha estudiado en el exterior, representa al hombre colombiano de “bien” que siente desazón ante la injusticia social y se debate entre unirse a los sometidos en su plan de liberación o ser un arribista.”

Saavedra Hernández, Rafael. “Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad”. V: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osario, Ángela Inés Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, s. 443-444

centrální bod, a tím je stávka. Každá kapitola se na tuto událost nějakým způsobem zaměřuje. Autonomie jednotlivých částí románu je značná, každá kapitola je definována vlastním vypravěčským hlasem či vypravěčskými hlasy a vlastními časovými rovinami. Syžetem románu, na svou dobu značně experimentárním, se Cepeda odpoutal od tradičních narativních struktur.

Výchozím bodem je stávka a její následné potlačení, na něž se autor zaměřuje ze čtyř různých perspektiv a prostřednictvím polyfonní vyprávěcí techniky. Události kolem stávky autor představuje z pohledu vojáků, rodiny velkého domu, obce a zastoupení tu má i oficiální hlas. Toto na svou dobu netradiční uchopení historické události, jež byla úředním hlasem nejednou prezentována ve značně fiktivním znění, ji dovoluje spatřit prostřednictvím přímých účastníků obou stran, ale i lidí, jichž se okolnosti stávky nějakým způsobem dotkly. Cepeda nechává zaznít anonymní hlasy, jež kolumbijská vláda nechtěla a odmítla vyslyšet. Paradoxní je, že přestože jedním z hlavních témat románu je právě masakr stávkujících, ani v jediném momentu ho čtenář není účastníkem. Celá událost je zprostředkována děním před masakrem a po něm, z různých dialogů nebo vzpomínek, je tudíž zobrazena nepřímou. Cepeda tedy neusiloval o vylíčení tragické události, spíše chtěl vystihnout dopad, jež tato událost měla v rovině individuálního a kolektivního vědomí. Tím, že je událost zprostředkována postavami, které se na ní buď přímo nebo nepřímou podílely, máme možnost na ni nahlédnout z několika úhlů pohledu a prostřednictvím různých hlasů v odlišných časových rovinách. Autor vytváří totalizující pohled na skutečnost. Stanoviska všech, kterých se událost nějakým způsobem dotkla, jsou hluboce subjektivní a individuální a pouze jejich poznáním lze situaci chápat v celistvém, totálním rozměru. Snaha zachytit skutečnost tímto způsobem však nevyhnutelně vede k fragmentární struktuře díla. Syžet románu nedodrжуje narativní ani časovou

posloupnost. Epizody se nejednotně vynořují z dialogů a vzpomínek postav. Čtenář musí fabuli rekonstruovat, jednotlivé části skládat. Téměř každá část, byť se zpočátku nezdá zařaditelná do kontextu, v konečné fázi ukáže, že doplňuje celkový obraz. Časté náznaky a elipsy tedy dojdou svého doplnění. Nicméně některé úryvky zůstávají zahaleny nejasností, která je vůbec prvotním dojmem při četbě díla. Tato mlhavost je výsledkem právě subjektivního postoje jednotlivých vypravěčů a zachycení reality prostřednictvím častého narativního postupu románu, jímž je vnitřní monolog, a ten nelze vymezit v rovině racionální.

## Čas

Dějová linie románu zahrnuje časový úsek osmnácti let od konání stávky, tedy z historického hlediska jde o dobu mezi lety 1928-1946. Z tohoto dlouhého období se však román zaměřuje pouze na několik různých okamžiků. Těmi jsou: příjezd vojáků do obce a potlačení stávky, o několik let později je to zločin spáchaný na Otcí kolektivní rukou obce, dalším momentem zobrazeným v románu je nářek Bratra u těla mrtvé Sestry a posledním je konfrontace dvou sester (vypravěčka a nejstarší sestra), při které se očekává reakce nejstarší slepé sestry na revoltu neteře. Jak bylo výše zmíněno, časově-příčinný sled událostí není uspořádán chronologicky. Na svou dobu novátorská vyprávěcí technika románu byla u Cepedy Samudia do značné míry ovlivněna jeho obrovským zájmem o kinematografii. Filmová technika zachycení reality se tak stává zdrojem jeho literární tvorby a promítá se do ní. Právě v časové rovině tedy můžeme hovořit o její roztržitosti jako o výsledku inspirace technikou filmu. Nejedná se o zobrazení lineárního času, jež plyne bez nejmenšího náznaku jakýchkoli temporálních přeskoků. Filmová technika ruší tuto logickou posloupnost na sebe

navazujících obrazů. V románu je hojně užita retrospekce a časté jsou skoky v čase, což podporuje celková fragmentárnost díla. V některých případech je přesun do jiné časové roviny graficky naznačen, v jiných, obzvláště pak jedná-li se o vnitřní monolog, je realizován bez jakéhokoliv signálu.

Las mujeres de los trabajadores entraban con sus trajes ya de viudas por la puerta de los caballos y preguntaban por tí. No por la madre, sino por tí. Porque ya el pueblo sabía de tu presencia y de tu fuerza. Se dio cuenta de que la lucha era contigo que la enemiga eras tú. Las dejabas hablar. Muchas veces la Hermana oía algunas palabras que llegaban hasta su cuarto de tejer y lloraba sin ruido. Algunas recibían los billetes y se iban asombradas, pero las que comenzaban a entender el dolor te maldecían a gritos. Qué vas a hacer con ella? Ahora que te ha dicho lo que debiste saber, que no debió tomarte de sorpresa porque era la única forma como ella podía desbaratar todo lo que te ha llevado tanto tiempo en reconstruir... (s. 56-57)

Ženy pracujících přicházely už ve vdovských šatech vjezdem pro koně a ptaly se na tebe. Ne na matku, ale na tebe. Protože obec už věděla o tvé přítomnosti a síle. Pochopili, že bojujíš s tebou, že ty jsi ta nepřítelkyně. Nechala jsi je vymluvit. Mnohokrát Sestra zaslechla několik slov až do pokoje, kde se předlo a potichu plakala. Některé přijímaly peníze a užasle odcházely, ale ty, co začínaly chápat bolest, tě hlasitě proklínaly. Co s ní teď budeš dělat? Teď, když ti řekla to, co jsi musela vědět, co tě nemělo překvapit, protože to byla jediná možnost, jak mohla zmařit všechno, co ti trvalo tak dlouho, než jsi to vybudovala...

Ve vnitřním monologu se tu sestra vrací ke vzpomínkám, jež jsou časově zařaditelné do období po stávce, a náhle se její vnitřní promluva ocitá v přítomnosti, to znamená téměř o osmnáct let později.

Často se vypravěč také vrací k jedinému momentu v minulosti, to znamená z přítomnosti vzpomíná na nějakou epizodu v minulosti, konkrétně vybere jeden jediný okamžik, ten například zmíní ze všeho nejdřív, pak dochází k další retrospekci, jelikož vybraný okamžik se chronologicky řadí téměř na konec dané epizody. Libovolně přechází v časových rovinách, zmiňuje několikrát onen jediný moment, jehož prostřednictvím je čtenář nakonec schopen určit sled jednotlivých událostí. Tuto vyprávěcí techniku Cepeda Samudio použil i v několika povídkách v souboru *Všichni jsme byli v očekávání*.

Pro román je příznačná atmosféra statismu. Čas jako by tu neuplynul, ale točil se stále dokola. Fabule jako by se nevyvíjela a nepostupovala kupředu, nýbrž se věrohodně opakuje. V tomto cyklickém čase dochází k pravidelně se opakujícím jevům - děti opakují činy svých rodičů. Postavy se navíc často prostřednictvím vzpomínek vrací do minulosti, síla takového prožitku mění tyto vzpomínky jakoby zase v přítomnost, což je posilováno faktem, že minulost, která je zpřítomněna v paměti postav, se znovu v kruhovém plynutí času opravdu stává přítomností. „Lo ha dicho en la misma forma como lo dijo su madre hace diez y ocho años...” (s. 39) (Řekla to stejným způsobem, jakým to řekla před osmnácti lety její matka...). Čas je veličinou, která příběh odkazuje do mytické roviny. Stejná pochybení přecházejí z jedné generace na druhou. Potomci Sestry se racionalizací rodinné problematiky snaží uniknout ze spirálově kroužícího času.

„El tiempo no fluye aquí tranquila y descansadamente hacia la muerte: nos invade: invade esta casa y estos corredores y estos cuartos como una creciente: nos arrastra y nos destruye.“ (s. 154) (Čas tu neplyne klidně a pokojně ke smrti: zaplavuje nás: zaplavuje tento dům a tyto chodby a

tyto místnosti jako příliv: pohlcuje nás a ničí.) Nenávist a čas se tak stávají konstantními prvky, na nichž je vystavěna struktura románu. Dieter Janik k problematice času u „románů násilí“ se zaměřením na romány: *Velký dům*, *Zlá hodina* (1962, La mala hora) Garcíi Márqueze, *Předurčený den* (1963, El día señalado) Mejíi Valleja a *Kondoři nepohrřbívají každý den* (1972, Cóndores no entierran todos los días) Álvareze Gardeazábala, říká:

Čas se nikdy nejeví jako otevřený horizont plný možností, jako prostor ponechaný podnikavosti člověka, nýbrž naopak jako čas nehybný nebo jako bouřlivá řeka, která strhne každého, kdo se k ní přiblíží.<sup>26</sup>

### Narativní postupy

V románu, jak už bylo zmíněno, jde o „rekonstrukci“ historické události prostřednictvím polyfonní vyprávěcí techniky a plurality vyprávěcích perspektiv. Jednotlivým pojetím odpovídají různé narativní postupy. Cílem je poskytnout jakousi novou verzi události, jež byla od počátku v zajetí monologického oficiálního znění. Román čtenáři nabízí několik hledisek: pohled představitelů represivní síly, pohled „utlačovaných“ a jejich rodin, oficiální vládní vyjádření a pohled členů velkého domu. Cepeda Samudio puze novinářskou horlivostí podat co možná nejobjektivnější verzi, nechává zaznít hlasy všech, kteří se přímo, ale i nepřímo podíleli na událostech kolem stávky. Dílčí promluvy narace v románu tvoří dialog, vnitřní monolog, vyprávění objektivního vypravěče, úřední text a hlasy vesničanů, jakési šepoty.

V první kapitole s názvem „Vojáci“ je vypravěčský subjekt skryt za dialogem dvou vojáků. Jak bylo výše zmíněno, vzorem tomuto dialogu

---

<sup>26</sup> “El tiempo nunca aparece como un horizonte abierto, lleno de posibilidades, como espacio dejado a la iniciativa del hombre, sino al contrario como un tiempo estancado o como río turbio que arrastra a cualquiera que se le acerque”.

Janik, Dieter. “La experiencia de la Violencia: problemas de su transposición estética”. V: *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Publicaciones del centro de Estudios LA de la Universidad Católica de Eichstatt, 1994, s. 143

i dialogu povídky „Zabijeme kořata“ byli Hemingwayovi „Zabijáci“. Není tvořen uvozovacími větami, jde pouze o přímou řeč. V proslovu jednotlivých promluv se střídají dva anonymní vojáci, občas je nejednoznačné, který z nich se ujímá slova, i když v průběhu rozhovoru je jejich postoje ke stávce zcela charakterově odliší, tudíž z povahy jednotlivých replik je čtenář schopen rozpoznat, kterému z nich patří. Cepedovu povídku a první kapitolu románu s povídkou Hemingwayovou pojí tematika smrti, smrti jako aktu dokonaného v Cepedově povídce i románu a jako aktu v rovině plánu, který předpokládá své naplnění – „Zabijáci“ a první část kapitoly „Vojáci“. Dále je to charakteristický styl dialogu, jenž se vyznačuje úsečností a stručností. Následující úryvek je z první kapitoly románu.

-Quién va a manejar el tren entonces?

-No sé. Mandarán un pelotón a buscarlos y los obligarán a trabajar.

-Bien hecho.

-Por qué bien hecho?

-Porque de otro modo cómo vamos a ir a los pueblos a acabar con la huelga.

-Sería mejor no poder ir a los pueblos. Sería mejor no tener que matar a nadie. (s. 20)

-Kdo tedy bude řídit vlak?

-Nevím. Pošlou četú, aby je našla a přinutí je pracovat.

-To je správně.

-Proč je to správně?

-Protože jak jinak bychom se dostali do vesnic, kde máme skoncovat se stávkou.

-Bylo by lepší, kdybychom nemohli jet do vesnic. Bylo by lepší, kdybychom nemuseli nikoho zabít.

V povídce „Zabijeme koťata“ stejně jako v kapitole „Vojáci“, jsou si postavy protikladem, jejich morální hlediska se různí. Děťští protagonisté však vynikají krutostí a manipulativním jednáním.

„Mata éste tú Martha, yo mato mejor el gris“- dijo Doris.

„No, yo me voy, yo no quiero matar ninguno“- dijo Martha.

“No tengas miedo, no te van a morder, no ves que niquiera tienen dientes“.

„No, yo no quiero matar ninguno“- dijo Martha.

„Suélta ése ya Doris, ya está muerto. Mata este otro“.<sup>27</sup>

„Tohle zabij ty, Martho, já radši zabiju to šedé,“ řekla Doris.

„Ne, ja pūjdu, já nechci žádné zabít,“ řekla Martha.

„Neboj, nekousnou tě, nevidíš, že ani nemají zuby.“

„Ne, já nechci žádné zabít,“ řekla Martha.

„Pust' ho už, Doris, už je mrtvé. Zabij tohle další.“

V Hemingwayově povídce zabijáci zaujímají stejný postoj k úkolu, kterého jsou konajícím nástrojem.

„Tak já ti to povím,“ řekl Max. „Zabijeme tu jednoho Švéda. Znáš velkýho Švéda, co se jmenuje Ole Anderson?“

„Ano.“

„Chodí sem každéj večer, že jo?“

„Občas sem přijde.“

„Chodí sem v šest, že jo?“

„Když přijde.“<sup>28</sup>

I vojáci jsou jen nástrojem k uskutečnění svého poslání. Názvy obou povídek explicitně a název románové kapitoly pak implicitně vyjadřuje násilí nebo násilnou činnost.

---

<sup>27</sup> TEE, s. 83

<sup>28</sup> Hemingway, Ernest. *Povídky*. Přeložili Radoslav Nenadál, Luba a Rudolf Pellarovi, Jan Válek a Jiří Valja. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1965, s. 248



První kapitola románu je graficky a způsobem vyprávění rozdělena do sedmnácti částí. Kromě dialogů, které nabývají podoby dramatu, je v některých částech přítomen objektivní vypravěč. „Marcharon sobre las mismas calles, con la vista fija sobre la nuca del que marchaba enfrente, sin mirar a los lados los huecos de las puertas y de las ventanas abiertas.“ (s. 33) (Pochodovali stejnými ulicemi, se zrakem upřeným na zátylek toho, kdo šel před nimi, nedívali se na výklenky dveří a otevřených oken po stranách.) Krátké a úsečné věty v juxtapozici spolu s naléhavostí dialogu vytváří atmosféru napětí, nervozity a strachu. Vypravěč je tu jakýmsi objektivním pozorovatelem, který čtenáři předkládá fakta, aniž by je analyzoval. Není vypravěčem vševědoucím, pouze zprostředkovává pohled na celkovou situaci jakoby objektivem filmové kamery.

Kompletně z dialogu, jehož se účastní Sestřiny děti sestává poslední kapitola s názvem „Děti“, není možné s jistotou určit, komu jednotlivé vyřčené věty patří. Rovněž jako v první kapitole se jedná pouze o přímou řeč s absencí vět uvozovacích.

V kapitole „Otec“ nejdříve promlouvá objektivní vypravěč, následuje dialog mezi Otcem a jeho konkubínou, ten je přerušován promluvou opět objektivního vypravěče, jenž registruje jednotlivé pohyby, které jsou přípravou k milostné scéně. V deseti dalších částech se prostřednictvím dialogu dostávají ke slovu různí obyvatelé obce.

Kapitoly „Sestra“ a „Bratr“ sestávají výlučně z vnitřního monologu. Čtenář se noří do proudu vědomí postav. V kapitole „Sestra“ se jedná o formou monologu vedenou úvahu, jež se obrací na druhou osobu. Sestra-vypravěčka tu vede pomyslný dialog s nejstarší sestrou, která je tichým adresátem. „Qué vas a hacer ahora? No te has movido. Parece que ni siquiera los hubieras mirado.“ (s. 39) (Co teď budeš dělat? Nepohnula jsi se. Zdá se jako by ses na ně ani nepodívala.) Bratrův vnitřní monolog je pak tichým rozjímáním nad tělem mrtvé sestry, veden

je v první osobě. „Mi hermana ha muerto esta mañana. Ella tenía que morirse. Es duro pero es así: tenía que morirse para lograr un poco de paz en la familia...Estoy nuevamente en el comienzo.“ (s. 129) (Moje sestra zemřela dnes ráno. Musela zemřít. Je to tvrdé, ale je to tak: musela zemřít, aby bylo dosaženo trochu klidu v rodině... Znovu jsem na počátku.) Oba se kromě analýzy současné rodinné situace vrací prostřednictvím vzpomínek do dalekého dětství. Jelikož je vnitřní monolog projevem myšlenkového chodu postav, občas se stává chaotickým, útržkovitým a zůstává v rovině náznaků. Neřídí se logikou a nedodržuje časově-příčinný sled událostí, nýbrž přeskakuje libovolně v čase. Obdobně je tomu i u vzpomínek.

V páté kapitole nazvané „Dekret“ je zveřejněno oficiální vládní nařízení, v němž jsou stávkující prohlášeni za zločince. Zároveň tato listina opravňuje vojsko k použití zbraní při zásahu proti stávkujícím. (Tento historický dokument „vkládá“ do svého románu *Sto roků samoty* i García Márquez.) Následující kapitola „Sobota“ je jakýmsi vojenským hlášením, které stručně popisuje události, jež se odehrály mezi půl šestou ranní a desátou hodinou dopolední, včetně „nutného“ zásahu armády se zbraněmi proti stávkujícím. Cepeda Samudio se tu s největší pravděpodobně záměrně dopouští dokumentárních nepřesností. První z nich je datum vydání dekretu a následného potlačení stávky, které se ve skutečnosti událo 6.12.1928, Cepeda však dekret opatřuje datem 18.12. Dalším je fakt, že masakr se ve skutečnosti odehrál ve čtvrtek ve městě Ciénaga, v románu je tímto dnem sobota a Cepeda zmiňuje město Guacamayal. Podle některých kritiků šlo o numerologický účinek, podle jiných tím chtěl Cepeda upozornit na nedůležitost přesného časového a geografického určení, jež se vedle hrůzné události stává nepodstatným. V každém případě nám v tomto směru zůstávají jen pochybnosti.

Velmi důležitými se v rámci narativních postupů stávají hlasy vesničanů, jde o různé šumy a šepoty anonymních nebo skrývajících se

tváří v prostředí, jemuž vládne přikázané ticho vylučující kladení otázek. Tyto hlasy vytváří verzi jakéhosi kolektivního vypravěče. Jde o dialogy mezi různými obyvateli obce, ale zastoupený tu je i způsob ústního lidového projevu vyjádřený formou „dicen que“ (říká se, že). Především z řeči sloužící velkému domu, Carmen, se dozvídáme o příjezdu vojáků prostřednictvím tohoto lidového šumu.

Carmen siguió contando que la estación estaba llena de soldados: (llena de cachacos que habían llegado de Barranquilla en la madrugada y que iban para La Zona a defender los intereses de la Compañía y aunque estaban bien armados y muchos de los que habían sido cachacos decían que las balas eran balas dum-dum, de las que atraviesan un riel...) (s. 44)

Carmen dále vyprávěla, že nádraží bylo plné vojáků: (plné mužů z vnitrozemí, kteří přijeli ráno z Barranquilly a jeli do plantážnickových oblastí hájit zájmy Společnosti a byli dobře vyzbrojeni a mnoho z těch, kteří byli z vnitrozemí říkali, že střely byly střelami dum-dum, takovými, které provrtají kolej...)

Množství hlasů a hledisek se podílí na předání této zprávy. Plynutí hovoru je naznačeno krátkými pauzami mezi jednotlivými výpověďmi, které navazují jedna na druhou a tvoří týž celek, vyjadřují se k jediné události, kterou je příjezd vojáků. Dojem rychlosti tohoto typu projevu je dán jeho výstavbou, „nekonečné“ řazení nepříliš dlouhých výpovědí za sebou oddělených graficky pouze čárkami a časté užití souřadící spojky a naznačuje hromadění informací. Cílem je zprostředkování atmosféry napětí, očekávání, nejistoty a strachu.

V kapitolách „Čtvrtek“ a „Pátek“ se prolíná hlas objektivního vypravěče ve funkci pozorovatele s dialogy různých vesničanů a

organizátorů stávky. Tyto kapitoly podávají obraz obce a jejích obyvatel v době před masakrem. Ten, jak už bylo řečeno, je zprostředkován hlasem sestry, Bratra, kolektivním hlasem obce a verzí oficiální, která po dlouhou dobu byla jedinou přípustnou.

V celém románu se objevuje množství hlasů, jejichž svébytnost překonává monologický projev historického textu, v momentě kdy má každý z nich příležitost vlastního vzkříšení ve slovech a jejich prostřednictvím; vzkříšení, které by jim za jiných podmínek násilnické a upadající prostředí jedné pobřežní obce bylo bývalo odepřelo. Znovu tak román vyvažuje mlčení nevinných.<sup>29</sup>

Jazyk se v románu stává prostředkem k vytvoření napjaté a neklidné atmosféry, nepopisuje ji, ale vytváří ji. Cepeda Samudio dosahuje dojmu rychlého plynutí textu vrstvením stručných, strohých, výstižných výpovědí s minimálním výskytem spojek, graficky velice často oddělených středníkem nebo dvojtečkou. Taktéž dialogy románu jsou úsečné. Objektivní vypravěč podává čtenáři jen nezbytnou informaci, i jeho vyjadřování je stručné, ale zároveň přímé. Atmosféra strachu je v románu všudypřítomná. Časté náznaky a elipsy čtenáře odkazují do mlhavého světa, jenž je nejasný i těm, kteří v něm žijí. Z rozmanitých fragmentů, z různých časových a vypravěčských rovin si čtenář je nakonec schopen složit mozaiku příběhu neohraničeného časem ani prostorem.

---

<sup>29</sup> “A lo largo de la obra se ha desencadenado una multitud de voces cuya peculiaridad resulta de sobreponerse al discurso monológico del texto histórico, cuando cada una tiene la oportunidad de su propia resurrección en y por las palabras, que el ambiente violento y decadente de un pueblo costero, de otra forma les habría negado. Otra vez la novela compensa el silencio de los inocentes.” Sinisterra, Amparo. “La casa que pretendía ser grande”. *Poligramas. Escuela de estudios literarios*, 2001, č. 17, s. 40

## Závěr

Ačkoliv jméno Ávara Cepedy Samudia není příliš často uváděno do souvislosti s novou hispanoamerickou prózou, svou literární tvorbou k ní bezesporu náleží.

Autorův kritický pohled na okolní svět nacházel uplatnění především v jeho publicistické činnosti. Už v nejranějších novinových článcích se jedním z hlavních předmětů jeho úvah stává lidská svoboda ve vší své tvářnosti. V podobě touhy po svobodné životní volbě se ocitá i na stránkách jeho jediného románu.

Román *Velký dům* patří do proudu děl, který je v Kolumbii nazýván „román násilí“. Na svou dobu má novátorskou vyprávěcí techniku, kterou se Álvaro Cepeda Samudio snažil vymanit z tradiční literární kolumbijské tvorby. Jeho snaha o obnovu a modernizaci kolumbijské literatury byla v teoretické rovině patrná již v jeho studentské publicistické činnosti. Později ji svým povídkovým souborem *Všichni jsme byli v očekávání* převedl do roviny praktické.

Na jeho literární tvorbu měl značný vliv i film, jehož byl Cepeda Samudio v Kolumbii průkopníkem. Technika filmu ovlivnila způsob, jakým se autor chápal reality, což se v konečné fázi odrazilo u narativních postupů jeho děl.

## **Résumé**

### **Lo individual y lo colectivo en la novela *La casa grande***

El objetivo de este trabajo se centra en el análisis de la novela *La casa grande* (1962) del escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972). El nombre del autor no suele mencionarse con la nueva narrativa hispanoamericana aunque su obra forma parte de ésta. Entre las posibles causas podrían figurar, la vida bastante corta del escritor y la sombra artística que está dejando el personaje de Gabriel García Márquez en la literatura colombiana. El trabajo menciona brevemente la vida del autor y esboza también las relaciones literarias e históricas de la región de la costa caribeña, donde Cepeda Samudio nació y donde en la mitad del siglo pasado surge el „boom“ narrativo que forma parte íntegra de la literatura costeña.

Durante su infancia, el autor vivió temporalmente en Ciénaga, ciudad donde tuvo lugar la Masacre de las bananeras. Este hecho más tarde se transforma en el tema de su novela.

Cepeda Samudio perteneció al Grupo de Barranquilla, grupo literario que no tenía ninguna ideología oficial y cuyos miembros eran periodistas, artistas e intelectuales de Barranquilla. El núcleo del grupo lo constituían periodistas jóvenes: Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio. El periodismo se convirtió junto con la literatura y el cine en la pasión de Cepeda Samudio y tiene importancia por ser una fuente de datos sobre su trayectoria de escritor. En las columnas de los periódicos el autor expresaba sus actitudes críticas con respecto a diversos ámbitos del mundo que lo rodeaba, por todos es importante mencionar la educación, la política conservadora en la que Cepeda vislumbraba reaccionarismo, la situación política mundial y la censura – Cepeda Samudio era partidario vehemente de la libertad en todas sus expresiones. Desde las páginas de

la prensa también manifestaba su preocupación por el estado de la literatura nacional y declaraba la necesidad de modernización de ésta mediante la influencia de la narrativa norteamericana.

El género literario al que el Grupo de Barranquilla prestaba mayor atención fue el cuento. El cuento colombiano formaba parte de la narrativa ruralista, su estructura tradicional se caracterizaba por el manejo de la voz del narrador omnisciente, en cuanto al tiempo, el orden de los hechos en el tiempo lineal era cronológico. El afán por la renovación del género Cepeda Samudio demuestra en su libro de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1954) que fue bastante experimental en su época. Cepeda trabaja con todos los elementos constitutivos del cuento. La temática rural es reemplazada por la temática de la ciudad, basándose en la preocupación por el individuo con su desamparo y soledad en la gran urbe. En el manejo del tiempo son frecuentes las rupturas temporales y la retrospección. El lector ignora el pasado de los diversos personajes, el autor le deja conocer sólo una diminuta unidad de su presente. En cuanto a la voz narradora, el narrador aparece en los cuentos en distintas formas: el narrador anónimo que solamente registra los hechos sin penetrar en los pensamientos de los personajes; el narrador protagonista; la voz narradora plural (un „nosotros“ colectivo); el narrador oculto detrás de los personajes que mantienen una conversación. Con el cuento „Hay que buscar a Regina“ Cepeda abandona la temática urbana y su novela regresa al ambiente rural de la costa caribeña. El autor escoge el acontecimiento histórico como el tema de *La casa grande*. El suceso de la masacre de los trabajadores de la compañía norteamericana que estaban en huelga, le sirve para desarrollar el argumento en dos planos: el individual y el colectivo. La compenetración de ambos y su correspondencia mútua permiten establecer varias semejanzas. El macro y el microcosmos están dominados por el odio y agitados por una lucha entre hermanos la que

remite a uno de los más viejos mitos. En los dos, el anhelo de expresarse libremente y de escoger un destino propio sufre castigo. La oposición de dos fuerzas - una conservadora que preserva los cambios y trata de mantener el viejo sistema, otra la liberal que es partidaria de renovación y cambio - crea el ambiente de tensión, opresión y miedo. Aunque el tema central es la huelga y su posterior represión brutal, en ningún momento somos testigos de este hecho. El autor presenta el acontecimiento desde varias perspectivas, en diferentes planos temporales y mediante la polifonía. La novela no pretende dar un testimonio ni tener valor documental, el autor más que contar la historia quiere presentar el impacto que este acontecimiento produjo en el plano individual y colectivo. Mediante el tema central Cepeda revela la decadencia de la clase social de los grandes terratenientes que tradicionalmente eran conservadores e inflexibles a los cambios inevitables del paso del tiempo. Los personajes de la novela llevan nombres genéricos y la descripción de rasgos esenciales de su carácter, los vuelve arquetípicas. El personaje colectivo del Pueblo se hace presente mediante las voces y murmulos anónimos. En la estructura de la novela es notable la fragmentación que está relacionada con la técnica narrativa que en su tiempo ha sido innovadora. La narración emplea varios tipos de voz narradora: la voz de un narrador objetivo que solamente registra los hechos, el monólogo interior que representa el fluir de la consciencia, el diálogo y los murmulos del Pueblo y el documento oficial. El tiempo está estancado, en vez de fluir, está girando, se vuelve cíclico - la repetición de errores y anhelos de los personajes adquiere dimensión mítica.

Es posible interpretar la novela también en el fondo de la vida política colombiana que desde la más remota historia se caracterizaba por la extrema polaridad. En el siglo pasado, la constante pugna entre los afiliados del partido liberal y conservador se convirtió en el conflicto más sangriento entre los propios colombianos.



## Résumé

### Individuální a kolektivní v románu *La casa grande*

Hlavním předmětem rozboru této práce je román *Velký dům* (*La casa grande*) kolumbijského spisovatele Álvara Cepedy Samudia (1926-1972). Vzhledem k autorovu osobnímu literárnímu vývoji se práce krátce věnuje jeho činnosti publicistické a dále jeho povídkovému souboru *Všichni jsme byli v očekávání* (*Todos estábamos a la espera*). Autor se odvrací od tematiky města, jež je dominantní u jeho povídek, a námět pro svůj román čerpá z rodného kraje a jeho historie. Tématem románu je historická událost masakru stávkujících nádeníků z banánovníkových plantáží. Ta mu posloužila jako pozadí pro ztvárnění individuálního dramatu jedné kolumbijské rodiny, jejíž vnitřní problematika se odráží v celé společnosti a nabývá dimenzí univerzálních.

Rozbor románu se soustředí především na výpravný prostor, jednotlivé postavy, jež lze chápat jako archetypy, a koncept času, který svou cykličností vede k opakování omylů a chyb. Fragmentární kompozice románu souvisí s pluralitou vyprávěcích perspektiv a polyfonní vyprávěcí technikou.

Román je třeba chápat i na pozadí kolumbijského politického života, který byl ve své historii definován bipartijním systémem a vzájemná nevraživost stoupenců konzervativní a liberální strany přerostla v polovině minulého století v několikaletý krvavý národní konflikt, jenž byl nazýván obdobím násilí. Z této doby pochází román *Velký dům*, v němž se bratrovražedný kolumbijský boj stává parabolou příběhu Kaina a Ábela.

## **Résumé**

### **The individual and the social in the novel *La casa grande***

The focal point of this dissertation is the novel *The Big House* (La Casa Grande) by Álvaro Cepeda Samudio (1926 – 1972) a Colombian journalist, novelist, short story writer, and filmmaker. Owing to the author's personal literary development the dissertation pays shortly attention to his journalistic activities and further to his short story collection *We Were All Waiting* (Todos estábamos a la espera). In his novel he deflects the town's theme which is dominant one in his short stories and his novel emerges from his birthplace and its history. The subject is the historical event of the Ciénaga Massacre of striking journeymen from banana plantations. This is the backdrop to perform an individual drama, the one of a Colombian family whose inner problems reflect the whole society and acquire universal dimension. Above all, the analysis of the novel concentrates on the performance stage, individual characters who can be understood as archetypes, and on the time draft which necessitates repeating faults and mistakes. The fragmentary composition of the novel correlates with the plurality of narrative perspectives and with the polyphonic narrative technique. The novel is to be understood knowing the background to the Colombian political life in the first half of the last century defined as bi-party system in its history when the reciprocal malice of adherents of Conservative and Liberal Party outgrew in a several years lasting national bloody conflict. The novel *The Big House* stems from this period called violence period in which the Colombian fratricidal struggle becomes a parable of Cain and Abel.

## Bibliografie

Cepeda Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967

Cepeda Samudio, Álvaro. *Todos estábamos a la espera*. Edición a cargo de Jacques Gilard. Madrid: Cooperación Editorial, S. L., 2005

Cepeda Samudio, Álvaro. *En el margen de la ruta. (Periodismo juvenil-1944-1955)*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda., 1985

Hemingway, Ernest. *Povídky*. Přeložili Radoslav Nenadál, Luba a Rudolf Pellarovi, Jan Válek a Jiří Valja. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1965,

Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de cultura económica, 1985,

Ayala Poveda, Fernando. „Álvaro Cepeda Samudio. *La casa grande*“. *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Educar Editores, 1984, s. 329-332

Barrera, Trinidad. *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003

Bolaño Sandoval, Adalberto. „“Los asesinos“ en García Márquez y Cepeda Samudio“. *Polifonía. Revista de Lingüística y Literatura*, 2000, č. 2-3, s. 6-19

Castillo, Ariel. „La casa grande: una visión mítica”. *Punto y aparte. Literatura y artes nuevos*, 1977, č. 2, s. 18-22

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972

García Burgos, Álvaro. „La estética de la historia en *La casa grande*”. *Polifonía. Revista de Lingüística y Literatura*, 2000, č. 2-3, s. 30-42

Gilard, Jacques. „El Grupo de Barranquilla”. *Revista Iberoamericana*, 1989, č. 128-129, s. 905-935

*Huellas. Revista de la Universidad del Norte. La obra de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972)*, 1998, č. 51, 52, 53

Janik, Dieter. “La experiencia de la Violencia: problemas de su transposición estética”. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Publicaciones del centro de Estudios LA de la Universidad Católica de Eichstatt, 1994, s. 136-145

Kohut, Karl. „Imaginación contra barbarie”. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Publicaciones del centro de Estudios LA de la Universidad Católica de Eichstatt, 1994, s. 9-21

McCarty, Nancy y Menton, Seymour. „La novelística de la costa colombiana: especulaciones históricas”. *Revista de estudios colombianos*, 1987, č. 3, s. 35-38

Mena, Lucila Inés. „La Casa Grande: el fracaso de un orden Social”. *Hispanamérica*, 1972, č. 2, s. 3-17

Morales Padrón, Francisco. *América en sus novelas*. Madrid: Ediciones cultura hispánica del Instituto de cooperación iberoamericana, 1983

Opatrný, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998

Pineda Botero, Álvaro y Williams, Raymond L., editores. *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo/Universidad de Cartagena, 1989.

Rama, Ángel. „La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular“. *Guadernos de Gaceta*, 1991, č.1

Saavedra Hernández, Rafael. „Álvaro Cepeda Samudio: una apertura a la modernidad“. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osario, Ángela Inés Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, s. 415-446

Sinisterra, Amparo. „La casa que pretendía ser grande“. *Poligramas. Escuela de estudios literarios*, 2001, č. 17, s. 29-41

Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložili Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000

Wellek, René, Warren, Austin. *Teorie literatury*. Přeložil Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996

Williams, Raymond L. „Transición (1828-1961), *La casa grande*(1962) y *Respirando el verano* (1962)“. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1990